

Università degli Studi di Napoli Federico II

Dottorato di ricerca in Filologia

Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato

Ciclo XXXIV

Topiche del disastro nella lirica meridionale del Seicento

Candidato: Dott. Antonio Perrone

Tutore: Prof. Giancarlo Alfano

Cotutore: Prof. Jean-Louis Fournel



FSE
POR CAMPANIA
2014 - 2020



PARIS

8

UNIVERSITE
VINCENNES - SAINT-DENIS

Napoli 2021

Introduzione.....pp. I-IV

Capitolo 1 Storia e definizione della lirica (generi, forme, Poetiche) Dal canone alessandrino al *nuovo stile* barocco

1. Poesia lirica e disastri..... pp. 1-3
2. Dal canone alessandrino ai *poetae novi*: origine ed evoluzione del genere lirico..... pp. 4-11
3. Attraverso il Medioevo: problemi di metrica, lingua, stile..... pp. 12-21
4. Tra Umanesimo e Rinascimento: il petrarchismo, il neolatino, la nascita della critica..... pp. 22-32
5. Dal Rinascimento al Tardo Rinascimento: Poetica e Retorica..... pp. 32-46
6. Tasso e il Manierismo: i prodromi del Barocco e i canoni della nuova poesia..... pp. 46-55
- 7.1 Tipologie figurali: Concetto e Arguzia, i trattati del Seicento..... pp. 56-65
- 7.2 La Metafora regina delle figure: scuole di pensiero sulla metafora barocca..... pp. 66-74
8. Il Seicento: il trionfo dell'*elocutio* e il *nuovo stile* barocco..... pp. 66-90

Capitolo 2 Storia e geografia della lirica meridionale nel Seicento

La *lunga durata* del Barocco napoletano

1. Un policentrismo anomalo: la dimensione culturale nel Vicereame spagnolo di Napoli..... pp. 91-5
- 2.1 Tendenze della lirica barocca in Europa: le categorie della nuova cultura..... pp. 95-108
- 2.2 La letteratura come specchio della crisi: guerre e disastri, date rilevanti..... pp. 108-19
3. La lirica barocca in Italia: le fasi del Barocco e l'importanza del Meridione..... pp. 119-36
4. La lirica barocca nel Meridione: assi di comunicazione e aree di studio..... pp. 136-50
- 5.1 La lirica barocca a Napoli: un quadro sociale, accademie e catastrofi..... pp. 150-62
- 5.2 Dal Barocco all'Arcadia nella lirica napoletana: marinismo e neopetrarchismo..... pp. 163-72
6. Appendice di studi bibliografici sul Barocco letterario..... pp. 173-88

Capitolo 3 La lirica meridionale dei disastri

Critica tematica e teoria del prototipo

- 1.1 Ancora sul concettismo, Tesaurus e Gracián, dall'ingegno ai *tòpoi*. pp. 190-9
- 1.2 Tra Poetica e Retorica: temi, motivi e *tòpoi*..... pp. 199-211
- 1.3 La *querelle de la métaphore* e l'acutezza per iperbole..... pp. 211-20
- 1.4 L'iperbole come *récit inséré* e le invarianti strutturali della *meraviglia*..... pp. 220-34
- 2. La semantica dei prototipi applicata alla lirica dei disastri..... pp. 234-47
- 3. *Fictio* e realtà: la 'testimonianza' di Girolamo Fontanella..... pp. 247-68
- 4. Mappature figurali: *tòpoi* e prototipi della lirica dei disastri..... pp. 268-89
- 5. L'*enargheia* e gli emblemi del disastro..... pp. 289-305

Capitolo 4 *Testimoniare il disastro*

Cultura scientifica e simbolismo poetico

- 1. La cultura napoletana del XVII secolo: la diffusione di una nuova poesia..... pp. 307-15
- 2. La tradizione della poesia scientifica a Napoli: dai poemi astrologici alla poesia dei disastri..... pp. 315-27

3. Il duplice piano della poesia dei disastri: linguaggio scientifico e immaginario poetico.....	pp. 328-42
4.1 Mito, scienza e simbolo nei disastri meridionali: ineffabilità e urgenza del dire.....	pp. 342-57
4.2 Simbolo e mito nella testimonianza del trauma.....	pp. 358-67
5. Un caso particolare di testimonianza: le poesie sul «ferro, e le fiamme delle Rivoluzioni Popolari».....	pp. 368-84

Capitolo 5 Segni e presagi della ‘fine del mondo’ Un’apocalisse culturale

1. Un immaginario apocalittico: «crisi della presenza» e ricostruzione della realtà nella poesia dei disastri.....	pp. 385-90
2. Stereotipia e medialità nella poesia dei disastri.....	pp. 390-4
3. La poesia dei disastri come documento storico-antropologico..	pp. 394-5
3.1 Una enciclopedia culturale.....	pp. 395-9

4. Eredità e novità: la coralità della poesia dei disastri.....	pp. 400-3
5. Conclusioni.....	pp. 403-4
6. Bibliografia.....	pp. 405-33

Annesso alla tesi
Commento ai testi ed appendici

.....	pp.4-462

Introduzione

La presente tesi di dottorato si occupa di topiche del disastro nella lirica del Vicereame spagnolo di Napoli. Essa prende in esame un tipo di poesia che tematizza argomenti di norma non appartenenti al genere lirico: gli eventi catastrofici che hanno colpito il Meridione d'Italia nel Seicento.

Lo studio qui condotto si basa su un *corpus* di testi datati tra il 1585 e il 1690, i quali presentano le seguenti caratteristiche: lessico del disastro, motivi legati alla catastrofe, riferimenti alle calamità del XVII secolo (l'eruzione vesuviana del 1631, la rivolta napoletana del 1647, l'epidemia di peste del 1656, il terremoto del Sannio del 1688).

Il *corpus* è costituito da 204 componimenti, che risultano inquadrabili nei tradizionali moduli della poesia classica: *Rime* d'amore, *Rime* religiose, *Rime* celebrative o encomiastiche. L'inserimento dei nostri testi in queste tipologie è il risultato di un primo capitolo sulla storia e sulla definizione del genere lirico.

La tesi è composta di cinque capitoli, a cui segue un'appendice coi testi collezionati. Il primo capitolo ricostruisce la tradizione poetica occidentale e dimostra come il materiale raccolto "risponde" alle regole della poesia lirica, condividendone le caratteristiche principali: l'attenzione sull'*io*, una struttura non narrativa, l'utilizzo di dispositivi retorici in grado di esercitare un impatto emotivo sul lettore/ascoltatore. Esso si chiude con una sezione dedicata alla lirica barocca, al suo *nuovo stile*, ai suoi moduli più frequentati (sonetto, madrigale, canzone). Il secondo capitolo è incentrato sulla storia della letteratura seicentesca in Italia e in Europa, e si divide in due parti. La prima traccia le linee di una poetica comune ai principali paesi europei (Italia, Spagna, Francia, Germania, Inghilterra), al fine di ottenere strumenti di analisi utili allo studio della poesia dei disastri: le "retoriche" della *pointe*, la discussione intorno al concetto di *meraviglia*, la nuova teoria della metafora.

La seconda parte del capitolo 2 esamina la storia e la geografia del Meridione italiano. In essa abbiamo innanzitutto rilevato il ruolo politico e culturale della capitale del Vicereame e la sua centralità nella diffusione della poesia barocca. Attraverso i viaggi che i poeti selezionati compivano lungo l'intera penisola è stato possibile mettere in luce una fitta rete di scambi tra Napoli e gli altri centri culturali italiani, rivelando come la lirica dei disastri avesse ampia circolazione anche nel Regno di Sicilia, in Roma, in Venezia.

In seconda istanza ci siamo occupati delle numerose Accademie presenti sul territorio napoletano (gli Svegliati, gli Oziosi, gli Investiganti), che

rappresentano la “fucina” di sperimentazione delle principali componenti di questa poesia: la speculazione sul reale, il particolare utilizzo dei Concetti, il connubio tra scienza e letteratura. L’ambiente filosofico-scientifico della Napoli viceregnicola influisce infatti sulla regolamentazione dei canoni scrittori, e sulla strutturazione del linguaggio poetico, imponendo modelli teorici e tematiche.

L’obiettivo di donare statuto alla lirica dei disastri è perseguito anche nel terzo capitolo, che rappresenta il punto nevralgico del presente lavoro. In questa sezione di tesi dimostriamo come l’attenzione che la poesia catastrofica rivolge agli avvenimenti della realtà trovi regolamentazione in precise *Poetiche* meridionali: il *Dell’Imitazione e dell’Invenzione* di Giulio Cortese (1590) e la *Poetica* di Tommaso Campanella (1596 e 1638).

I due trattati di stampo antiaristotelico rivelano un importante interesse per la descrizione dei fenomeni della Natura, un aspetto che nella *Poetica* dello Stagirita (e dunque nelle numerose *Poetiche* rinascimentali) era posto in secondo piano. Tramite Cortese e Campanella è stato possibile evidenziare l’esistenza di un canone poetico del Meridione italiano, che si caratterizza per una forte istanza di realismo, e per un’insolita applicazione del principio mimetico.

Tale peculiarità della lirica dei disastri ha reso opportuno approfondire il rapporto *fictio*-realtà dei nostri testi, e ci ha condotto ad analizzare l’impianto descrittivo di questa poesia. In un primo momento abbiamo confrontato una selezione di liriche sull’eruzione vesuviana con tre trattati in prosa sullo stesso argomento. Questa operazione ha rivelato l’utilizzo di immagini, di stereotipi narrativi e di un linguaggio comune tra i due generi editoriali.

In un secondo momento, di fronte al risultato della condivisione di lessico e di immagini, è conseguita l’ipotesi dell’esistenza di un linguaggio specialistico del racconto della catastrofe. Essa è stata approfondita nel capitolo 4, prima attraverso la ricostruzione della tradizione dei poemi scientifici dell’area meridionale – di cui è stato opportuno valutare l’influenza sull’immaginario poetico –, poi tramite l’analisi del versante linguistico del *corpus* catastrofico. Quest’ultimo rivela uno degli aspetti più interessanti del presente studio: la penetrazione della cultura scientifica nella poesia lirica, che si manifesta soprattutto nel particolare utilizzo dei dispositivi analogici e della metafora.

È opportuno anticipare che la metafora è il filo conduttore di questa tesi, in quanto si dimostra l’ambito di maggiore sperimentazione formale per la rappresentazione della catastrofe. La “nostra” metafora, che a causa della particolare tematica dei componimenti è spesso un’iperbole o un *adynaton*, ci

permette inoltre di intervenire in materia di Retorica in un'epoca in cui tale istituto entra in crisi: la figura rivela infatti la possibilità di applicare importanti categorie stilistiche (come marinismo e neopetrarchismo) in funzione del ruolo che le viene attribuito nelle fasi del Barocco.

Il terzo ed il quarto capitolo sono caratterizzati dall'impiego di quattro mappature che organizzano le immagini e i miti dei testi raccolti in motivi, temi, *tòpoi*, e presentano una metodologia di attraversamento del *corpus*: la Semantica dei Prototipi, ovvero la scelta dei modelli ideali di rappresentazione catastrofica. Essa consente infatti di illustrare un panorama immaginifico omogeneo e reiterato della lirica disastrosa. Ciò avviene, come dimostriamo nell'ultima parte del quarto capitolo, a causa della forte interdiscorsività dei componimenti raccolti, che si manifesta su due diversi piani di analisi.

Il primo è quello figurale, e riguarda l'utilizzo di un *background* mitologico fisso (l'inferno dei testi sacri e/o l'Ade dei classici), ma soprattutto la raffigurazione dell'eruzione vesuviana come una sorta di "iperdisastro", la catastrofe più rappresentata e, dunque, più rappresentativa delle altre. Il secondo piano riguarda il lessico, e risulta adeguato a evidenziare il processo di assimilazione linguistica che avviene tra saperi specialistici e poesia.

Il risultato è quello di una omogeneità linguistica e figurale dei testi sul disastro. Essa ci permette, nel quinto capitolo, di intervenire sull'ipotesi di una poesia "corale", ovvero sulla possibilità di considerare i componimenti collezionati come il prodotto di una comunità che si organizza per raccontare la catastrofe, veri e propri documenti sulla storia del XVII secolo.

Tale interpretazione si basa su una duplice modalità di lettura di questa poesia. La prima, attraverso l'analisi delle mitologie adoperate per rappresentare e spiegare il disastro, mira a considerare i testi raccolti come testimonianze scritte di un trauma. La seconda modalità illustra l'influenza della ideologia politico-religiosa sulle immagini della catastrofe, ed è uno strumento utile per ragionare sulla manipolazione delle informazioni nella cultura viceregnicola.

Un'analisi minuta della nostra raccolta di liriche in relazione agli aspetti socioculturali del Meridione barocco conduce ai seguenti risultati: 1) la poesia dei disastri è una poesia formulare, costruita su sequenze di immagini e sequenze verbali che incidono sulla memoria del fruitore; 2) la poesia dei disastri è una poesia collettiva, e rappresenta una sorta di enciclopedia culturale del Vicereame di Napoli; 3) la poesia dei disastri è un prodotto strettamente

legato ai meccanismi di controllo dell'informazione nei territori dell'Impero Spagnolo.

I tre punti mostrano come la lirica catastrofica riveli una tensione non conciliabile tra bisogno di espressione individuale e manipolazione di una civiltà di massa. Quest'ultimo aspetto dipende da due fattori che dimostreremo essere interdipendenti. Il primo è la forte maggioranza, nei testi raccolti, di poeti Gesuiti, i quali interpretano i disastri come segni dell'ira divina. Il secondo è una funzione "mediale" di questa poesia, che attraverso un raffinato utilizzo delle immagini mira a suscitare paura nel lettore-ascoltatore, e scuoterlo da un punto di vista emotivo.

La lirica dei disastri, come si evincerà dall'attraversamento di questa tesi, si rivela tra i prodotti più complessi della letteratura barocca, sia per la funzione che essa ricopre in una società sottoposta a un capillare controllo dell'informazione, sia per la ricercata struttura dei componimenti (l'*enargheia*, i frequenti riferimenti ai classici antichi, il rapporto con le arti figurative). Essa è una poesia ibrida che rientra con decisione nelle categorie della lirica, ma che funge al contempo da documento storico della società del XVII secolo, e fornisce una peculiare testimonianza di come il Vicereame fece fronte a una inaspettata situazione emergenziale.

Capitolo 1 Storia e definizione della lirica

Dal canone alessandrino al *nuovo stile* barocco

Il dubbio è questo. Se il Sonetto e gli altri lirici componimenti siano degni del nome di Poesia, e se il compositore di cose liriche possa chiamarsi giustamente Poeta. Né vi paia strano questo nostro dubitare, perché àcci degli uomini letterati e di gran nome che, fattisi giudici di questa lite, hanno contra' lirici sentenziato.

Alessandro Guarini, *Lezione sopra il sonetto*

1. Poesia lirica e disastri

Poesia è un termine ambiguo, una parola senza confine, una voce non immediatamente definibile. Le numerose declinazioni che essa può presentare ricoprono uno spazio semantico vastissimo: poeta, poetico, Poetica (quasi sempre con la maiuscola); o ancora mutando desinenza ma conservando la radice del verbo *poieîn*: poema, poematico, poemetto.

È spesso la sua unione in sintagmi che fornisce una più chiara delimitazione di un campo di analisi: *poesia in versi*, *poesia in prosa*, *poesia narrativa*, *poesia lirica*. Tali accoppiamenti creano categorie ben specifiche e hanno una storia e un'evoluzione parallele, nonché di lunga tradizione, la quale può essere tuttavia incanalata nel binomio poesia antica-poesia moderna. La prima è quella dei classici, ovvero il canone storico, la seconda può essere definita come il continuo tentativo di apertura nei confronti di questo canone.

Il presente studio, che prende in esame la poesia lirica del XVII secolo, si confronta soprattutto con l'ultima opposizione, da una parte una concezione poetica predeterminata, tramandata e conservata attraverso i secoli, dall'altra il suo ampliamento, la successiva stratificazione e la conseguente messa in discussione di canoni e modelli da parte del movimento secentista.

Tra *Poetiche* e *Retoriche*, teorizzazioni di genere e di forma, il nostro lavoro si concentrerà sulla Topica, ovvero sull'arte che si occupa dei *loci*, dei *luoghi* comuni della letteratura. Si prenderanno infatti in esame temi e

motivi specifici di un'ampia selezione di testi che presentano il 'tòpos dei disastri', tra le «sequenze narrative» più frequenti nella poesia barocca.

A una prima linea di percorrenza cronologica, volta a mettere in luce l'aspetto diacronico degli elementi distintivi di un testo poetico – come la forma, il metro, la lingua, lo stile –, seguiranno le riprese e le reinterpretazioni che ad ognuno di essi applica il Barocco, al fine di mettere in evidenza quella che si è soliti definire la 'rivoluzione' della nuova poesia.

Spingendosi alle soglie del XVIII secolo, e precisamente al 1690, data in cui poniamo il limite del presente studio, i poeti barocchi metteranno infatti in discussione la definizione di lirica, lasciando al Sette-Ottocento il compito di riordinare, riselectzionare, ricatalogare un'enorme quantità di materiale che sarà tacciato nei secoli successivi, e a lungo, come poesia di basso livello, scrittura di scarsa ispirazione, testi e sillogi segnati da un inesplicabile 'cattivo gusto', del tutto lontani da quanto dovrebbe invece essere la più intima ricerca di un io lirico autentico.

Lo studio della poesia lirica dei disastri, ovvero di quel tipo di poesia che 'narra' gli eventi calamitosi del XVII secolo, si muove qui nello specifico della geografia dell'Italia meridionale (il territorio storicamente più colpito dalle catastrofi nel Seicento), e mira alla creazione di un *corpus* di testi il cui spoglio ordinato è un ulteriore passo in avanti, sia nella rivalutazione della cultura barocca, sia di quella del Meridione, la cui situazione di studi sarà presentata parallelamente alla selezione del materiale raccolto (nuove edizioni critiche, scoperte filologiche, ricatalogazioni dei precedenti *corpora* e riorganizzazione di scuole di pensiero). La creazione di un *corpus*, come sarà opportunamente spiegato, rappresenta altresì un mezzo privilegiato di attraversamento e di chiarificazione relativo alla *vexata quaestio* dell'intero movimento secentista, ovvero il ruolo e la definizione della metafora a cavallo dei tre periodi del Barocco letterario: marinismo, barocco moderato, pre-Arcadia.

Esso, infine, fornirà un apporto importante per la progettazione di un database DADiT (*Digital Archive of Distaster Texts*), la cui realizzazione rappresenta un arricchimento degli attuali database sui disastri nel XVII secolo, come ad esempio quello a cura del progetto DisComPoSE (*Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe: the Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*), al quale tale ricerca afferisce.

Il Discompose si occupa della raccolta e della catalogazione dei testi del disastro nei territori dell'Impero Spagnolo tra il XVI e il XVIII secolo, e pone l'attenzione ai meccanismi di comunicazione che essi contribuiscono a creare, al fine di comprendere in che modo determinate interpretazioni delle catastrofi influirono sulla trasformazione dei quadri culturali e istituzionali del tempo.

Riguardo a tale impostazione, poiché tra gli obiettivi principali del presente lavoro rientra l'individuazione delle modalità di rappresentazione del disastro nella poesia lirica, tra i testi inerenti alle catastrofi maggiormente prodotti nel XVII secolo, è per noi risultato efficace proseguire soprattutto lungo due direzioni.

La prima è relativa all'adozione di un punto di vista specifico in materia di *storytelling*, che in uno studio sulla poesia lirica si struttura necessariamente sul binomio *fictio*-realtà: tra testi che possono rappresentare una 'testimonianza' reale del disastro, e altri che invece pertengono all'ambito della finzione letteraria. Esso ci aiuta a chiarire la questione relativa alla scissione tra io lirico e *mimesis*, oggetto specifico delle più feconde discussioni letterarie a partire dalla Grecia antica fino ad oggi.

La seconda direzione intrapresa pertiene all'inserimento della presente ricerca nella linea di studi sulla disastrologia. L'applicazione dei moderni strumenti di analisi che la psicologia, la sociologia e l'antropologia forniscono allo studio delle catastrofi, permette non solo di estendere il discorso poetico a una più ampia discussione sull'intero istituto culturale secentesco, ma anche di trarre conclusioni che possano inquadrare il nostro lavoro nel più vasto ambito dei *Trauma Studies*.

2. Dal canone alessandrino ai *poetae novi*: origine ed evoluzione del genere lirico

È opinione condivisa che la poesia lirica nasca tra i secoli VIII e VII a.C., in zone distanti dell'Egeo e del Mediterraneo, le quali vanno dall'Asia alla Grecia alla Sicilia. Più giovane dell'epica, condivide con il genere un assetto di origine esclusivamente orale, che si caratterizza per l'immediatezza comunicativa, l'allinearsi di concetti per facili analogie, semplici antitesi e chiare metafore che hanno lo scopo di agevolare una funzione mnemonica.¹

Tale semplicità del mezzo espressivo si accompagna a una pari semplicità di classificazione: "lirica" era, nella Grecia antica, la poesia cantata con accompagnamento di uno strumento a corda.

La lirica si divide in questo periodo in monodica e corale, divisione inizialmente tracciata in base al fatto che si utilizzassero una o più voci nella *performance* canora, ma successivamente anche in base ai metri adoperati, dal momento che la monodica era caratterizzata da strofi solitamente brevi, mentre la corale possedeva una struttura più ampia disposta in strofe, antistrofe (anacronisticamente una sorta di "ritornello") ed epodo.²

I massimi esponenti di questo duplice genere sono Alcmane, Stesicoro, Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico, Simonide, Pindaro, Bacchilide.³ A tali nomi è legata una rosa variegata di forme poetiche, che cataloghiamo in numero di dodici, sulla base di uno schema canonico:⁴

¹ ALBINI A. (a cura di), *Lirici Greci*, Milano, Garzanti, 1999, *Introduzione*, p. VII.

² PEROSA A., *Strofe, antistrofe ed epodo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie II, Vol. 3, 1934, pp. 136-138.

³ Essi sono i cosiddetti «ennèa lyrikoî», i nove lirici, come canonizzati dall'*Antologia Palatina*, la nota raccolta di frammenti realizzata nella Bisanzio del secolo X d.C.

⁴ Si segue la catalogazione di SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (trad. italiana di DEGLI ALBERTI V. e MARIETTI SOLMI A.), Torino, Einaudi, 2002. La lista è integrata con BOWRA M., *La lirica Greca da Alcmane a Simonide* (trad. italiana di LANATA G.), Firenze, «La Nuova Italia» editrice, 1999.

INNO, componimento in onore degli dèi, tra le strutture più antiche della poesia greca, è attestato a partire dai Poemi omerici.⁵

DITIRAMBO, componimento legato ai riti dionisiaci, il suo primo utilizzo si riscontra in Archiloco.⁶

PEANA, canto in onore di Apollo, è anch'esso attestato per la prima volta nei Poemi omerici.⁷

NOMO, canto nato inizialmente in onore di Apollo, e in seguito esteso anche agli altri dèi. Benché di origine antica, viene teorizzato per la prima volta in Platone e Aristotele.⁸

IPORCHEMA, struttura connessa alle celebrazioni di Apollo, ma differenziata dal Peana tramite l'accompagnamento dalla danza.⁹

PARTENIO, canto in onore di divinità femminili.¹⁰

ENCOMIO, canto in onore di eroi, attestato in questa accezione a partire da Platone.¹¹

EPINICIO, componimento celebrativo di vittorie agonistiche, databile quindi a partire dal 776 a.C., anno di fondazione dei giochi olimpici.¹²

THRENOS ed EPICEDIO, componimenti di carattere funebre.¹³

EPITALAMIO ed IMENEO, ovvero i 'canti nuziali'.¹⁴

⁵ Cfr. *Iliade*, IX, *Inno a Demetra*.

⁶ Archiloco, fr. 120 West.

⁷ *Iliade*, I, XXII.

⁸ Platone, *Leggi*, III, 700 b; Aristotele, *Poetica*, I, 1448a.

⁹ Simonide fr. 107a M.

¹⁰ Alcmane, *Partenio I*, fr. 3 Calame.

¹¹ Platone, *Simposio*, 201 d, 212 c; 215 a, 222 b.

¹² Simonide, fr. 509 PMG (*Poetae Melici Graeci*, 1963).

¹³ Lino, F 56 Cannata Fera. Per quanto riguarda l'epicedio la tradizione non riporta un *inventor*.

SCOLIO, canto per accompagnare i banchetti.¹⁵

ODE, componimento di ambigua definizione legato all'ambito celebrativo. Spesso confuso con gli encomii, o gli epinici, in greco il termine significa "canto", e da qui deriva la enorme mobilità semantica a cui esso è sottoposto.¹⁶

Dagli ultimi nomi in elenco si può facilmente dedurre come la composizione di queste poesie fosse quasi sempre su commissione, primo punto di contatto e di attrito con la poesia moderna, che pur conservando per alcuni testi una ricezione 'pubblica' tenderà a sviluppare una tipologia di lirica sempre più 'intimistica'. La comunità a cui parlano i poeti antichi è invece ampia e variegata: intere piazze, commilitoni, compagni di banchetto. Questo legame tra produttore e fruitore incide in maniera evidente sulla struttura dei componimenti, che è caratterizzata dalla polimetria, per via di facile adattabilità a ogni occasione, e non è mai monologica.¹⁷ La lirica greca, anche quella in apparenza più soggettiva, è difatti pensata per un interlocutore. Risulta dunque fondamentale a fini classificatori la funzione che essa svolge nei confronti di un *demos* ben definito.

Acuta, al riguardo, risulta l'osservazione che traggono Eva Kushner e Francesco Della Corte sul «rapporto dialettico» della poesia degli Antichi. Per i due studiosi la parola poetica è nella Grecia arcaica strettamente legata al binomio *mythos-logos*, dove entrambi i termini pur risultandone il preciso corrispondente etimologico (entrambi significano *parola*) sottendono fini del tutto diversi: da una parte allietare, quindi il piacere dell'ascolto, dall'altra invece educare, dunque il dovere della formazione, pur permanendo ognuno di

¹⁴ Risultano ad oggi perduti gli esemplari più antichi, per quanto riguarda l'epitalmio si rimanda a Saffo, fr. 44 Voigt.

¹⁵ Lo Pseudo Plutarco (*Sulla musica*, 28) riporta come *inventor* il poeta Terpandro, ma gli scoli a lui attribuiti sono dubbi.

¹⁶ Cfr. BUDELMANN F., *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge University Press, 2009, pp. 22-42. Nel volume, che passa in rassegna tutti i generi lirici greci, gli epinici pindarici vengono curiosamente definiti *Victory Odes*.

¹⁷ SNELL B., *La cultura greca*, op. cit., pp. 88-90.

essi nell'ottica di un insegnamento impartito o svelato attraverso principi indiscussi.¹⁸

Il poeta era così al contempo latore di verità e menzogna, *alètheia* e *pseudos*, una doppia funzione che era intrinseca al labile confine tra 'favola' e conoscenza (divisione che dal periodo greco arcaico tornerà anche nella Rinascenza carolingia).¹⁹ Il poeta, in breve, soprattutto quello lirico (a causa del meccanismo sociale cui risulta legato – e dopo e sempre in età classica – che può essere quello della corte, o degli agoni, o ancora delle feste panelleniche), «deve incontrare il consenso del suo pubblico». Alla funzione “morale” che la poesia ricopriva in quel periodo (l'educazione e la guida di un ceto ben individuato alla base del meccanismo della *polis*), si accompagna dunque quella «edonistica», che lo obbliga a piegare l'orecchio del pubblico alle parole che egli proferiva, che esse fossero per “arte” o per “ispirazione”.²⁰

¹⁸ KUSHNER E., DELLA CORTE F., *Le poetiche dell'antichità classica*, in BESSIÈRE J., KUSHNER E. (a cura di), *Storia delle poetiche Occidentali* (trad. italiana di SINOPOLI F.), Roma, Meltemi, 2001, p. 15.

¹⁹ Basti anche solo pensare a un aspetto formale: fino al secolo VI a.C. filosofia e poesia erano tramandate entrambe in versi. Al riguardo approfondisce in modo attento il legame tra poesia e filosofia il volume di CROCE B., *Poesia, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Napoli, Bibliopolis, 2017 (prima edizione 1935), pp. 23-24. In esso il critico insiste sulla scissione tra contemplazione e immaginazione, dove al primo processo, che è in comune a entrambe le 'arti' – giacché guarda alle «pure idee» –, succede in filosofia il «distinguere, il giudicare [...] pensare categorie e concetti» e dunque il passaggio dall'astrazione al concreto. Ciò non avviene nella poesia «pura», la quale pur nella possibilità di una concretizzazione permane all'ambito della «astratta o mitologica contemplazione», dunque alla sola immaginazione creativa. A tal proposito Cfr. anche a CURTIUS E. R., *Letteratura europea e medioevo latino* (trad. italiana di ANTONELLI R.), Firenze, Nuova Italia Editrice, 1935, p. 231: «L'allegoria e la *polymathia* facilitano in epoca greca un accostamento fra poesia e filosofia [...]. Durante la rinascita del XII secolo, l'identificazione tra poesia e filosofia è di nuovo frequente (Baudri di Bourgueil, Gualtiero di Chatillon) [...] i poeti vengono spesso onorati col nome di *sophista* o *sophus* [...] in quanto *poesia* era termine spesso equiparato alla *sapienza* e alla *philosophia*».

²⁰ KUSHNER E., DELLA CORTE F., *ivi*, in BESSIÈRE J., KUSHNER E. (a cura di), *Storia delle poetiche Occidentali*, op. cit., pp. 16-21. Le fonti bibliografiche sono Platone, *Protagora*

La separazione che i due comparatisti pongono al termine del ragionamento, e che nella lirica di VIII-VII secolo a.C. distingueva la figura del poeta da quella del profeta, entrambi rivelatori di una verità che si esprimeva in versi, diventerà un elemento centrale del dibattito poetico tra Cinque e Seicento, un argomento che ci riserviamo di rimandare ai paragrafi 4 ss. del presente capitolo. È qui utile soltanto anticipare come la frattura ideologica che viene a crearsi sarà fertilissimo terreno di scontro nelle prime questioni moderne sull'Arte scrittoria: un poeta è tale per dottrina, o perché viene ispirato?²¹

La distanza che intercorre tra la lirica antica e quella moderna comincia ad accorciarsi nella Roma del I a.C., periodo in cui opera il circolo di Lutazio Catulo, quindi con i *poetae novi*, forieri di una funzione poetica edonistica e non più didascalica. Ciò avviene soprattutto con Catullo, il quale, come ha dimostrato Bowra, sarebbe stato il primo a produrre componimenti non immaginati per un pubblico specifico.²²

Il circolo di Lutazio Catulo si ispira ai principî del modello greco alessandrino, e soprattutto alle teorizzazioni di Callimaco, suo massimo esponente. È qui forse opportuno ricordare come fossero stati proprio i poeti-filologi di Alessandria a utilizzare il termine «lirico» o «lirica» come sinonimo di poesia, e come ancora sia dovuta a loro l'architettura dei generi poetici prima esposti:²³ Roma si fa latrice di tale canone, lo assorbe, e infine lo reinterpreta secondo i gusti del secolo.

338 E, *Fedro* 245 A, e Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 36, 1 (in riferimento agli *eidola* di Democrito, ovvero gli idoli della fantasia, di cui *infra*).

²¹ Al riguardo Platone, *Ione* 534 a, può fornire una prima risposta alla domanda: «[...] I poeti melici compongono queste belle poesie solo quando sono fuori di senno. Ma una volta che siano entrati nella sfera dell'armonia e del ritmo, cadono in preda a furore [...]». Sulla stessa linea si veda anche *Liside* 214 a. Per l'influenza del *Liside* e dello *Ione* sulla storia delle moderne Poetiche occidentali si rimanda a una fase successiva del ragionamento.

²² BOWRA C. M., *La lirica Greca*, op. cit., p. 33.

²³ Importante testimonianza ne è la *Biblioteca* di Fozio che reintegra le tassonomie della *Crestomazia* di Proclo, grammatico del II d.C (cfr. l'edizione a cura di BIANCHI N., SCHIANO C., Pisa, edizioni della Normale, 2016). Quest'ultimo a sua volta si rifaceva al *Perì lyrikòn poietòn* di Didimo, come conferma lo stesso Fozio.

La poesia greca, riadattata nei moduli di quella neoterica, risultava stilizzata secondo tre criteri di forma: raffinata elaborazione stilistica, fitti giochi di allusioni e metafore, brevità del componimento. Si erano appena poste le basi di un modello che è molto vicino alla moderna concezione di poesia, sebbene sia da attribuire alla generazione di poeti successiva ai neoterici la rielaborazione dei generi alessandrini secondo il principio di un vero e proprio “nuovo sentire”.

Fu Orazio, difatti, a ‘mescolare’ per la prima volta l’aggettivo lirico con una più intimistica necessità di espressione, componendo testi dal marcato carattere autobiografico in una struttura che non sembra essere stata sempre musicabile. E fu ancora Orazio a dare fissità alla forma dell’ode (*carmen*), attraverso le strofi di Archiloco, Saffo ed Alceo,²⁴ nonché a portare sulla scena lirica – stavolta da teorico e non da poeta – una forma che in Grecia non rientrava nella categoria, ovvero l’elegia. Essa era definita, sulla base dei testi di Catullo, come il genere in cui per la prima volta fu espressa un’istanza di tipo intimistico.²⁵ Il componimento, che a Roma viene portato ai massimi livelli da Gallo, Tibullo, Propertio e Ovidio, i poeti della corte dell’imperatore Augusto,²⁶ avrà grande

²⁴ BOWRA C. M., ivi. Nella stessa ambivalenza vista per il termine *Ode*, anche *carmen* ha la sua etimologia nel verbo *cano*, cantare, e può genericamente rimandare a qualunque tipo di *performance* (si pensi ai *carmina* delle origini della letteratura latina).

²⁵ Si fa riferimento all’*Ars poetica*, l’*Epistola ai Pisoni*, tramite cui il poeta dell’età imperiale trasse per la prima volta delle regole valide per la creazione di un’opera d’arte *tout court*. Cfr. Orazio, *Ars poetica*, vv. 73-85: «Versibus inpariter iunctis querimonia primum [...] elegos emisit».

²⁶ Risulterà utile anticipare, per comprendere la varia fortuna che subiranno tali forme letterarie, come sia questo il periodo in cui visse Cecilio di Calatte. Il retore fu autore di un’opera dal titolo *Sul sublime*, oggi dispersa, la cui diffusione è dovuta all’omonimia di un’opera “copia” di un ignoto (spesso identificato in Longino). Il *Sul sublime*, con cui ci confronteremo più volte nel presente studio, pertiene al raggiungimento della magniloquenza poetica che, secondo l’autore, dovrebbe rappresentare lo scopo di ogni buono scrittore. Tale magniloquenza si raggiunge con lo «stile», ovvero tramite la combinazione delle «figure» e dalla loro risultanza nel testo poetico (*Sul sublime* 17, 1); elementi fondamentali della futura poetica barocca, tali termini subiranno continue modifiche e ampliamenti di significato, è dunque opportuno prestare fin da ora attenzione alla loro ricorrenza.

fortuna nel Rinascimento neolatino,²⁷ come avremo modo di dimostrare nei successivi paragrafi.

La Retorica antica, rappresentata da Quintiliano e Cicerone, fissa il canone degli elegiaci augustei nei termini di *elegantia*, *suavitas*, *lascivia*,²⁸ e da questo momento l'aspetto tematico avrà quasi sempre una rilevanza maggiore rispetto alla forma nella definizione di qualunque genere poetico; prova ne è che su tale principio sarà regolata anche la 'neonata' satira (di cui *infra*). La poesia, in breve, adesso *tratta di*, essa non è più *formata da*.

Ancora più interessante da rilevare risulta poi la ripresa del rapporto tra libera ispirazione, o *ingenium*, e obbedienza alle regole di una data *Ars*, che a partire da Orazio sarà unificato e poi risolto nella formula del *miscere utile dulci*, l'opportuna misura da adattare in merito a ciò che è vero, e dunque utile, e ciò che è invece dilettevole, dunque persuasivo.

Il contrasto *ars-ingenium*, ovvero artificio-natura, norma e ispirazione, prelude a due problematiche che risultano fondamentali nella poesia 'moderna'. Esse sono il rapporto tra *fictio* e realtà (con il rifiuto delle cosiddette *vanae species*, le infondate immaginazioni),²⁹ e il quesito sulla possibilità di una libertà compositiva senza i limiti dettati dal principio della verisimiglianza.

La poesia dei disastri presenta non pochi problemi nella scissione di questi fattori (dovuti soprattutto all'attrito tra occasione compositiva realistica e repertorio culturale immaginifico), come si avrà modo di dimostrare soprattutto nella sezione dedicata al classicismo italiano, quando il quadro completo degli elementi poetici risulterà preliminare a una corretta interpretazione del genere lirico.

Risulta ora utile in chiusura di questa sezione porre l'attenzione su due ultimi aspetti fondamentali. Innanzitutto il primo 'affacciarsi' dell'Arte retorica, lo studio del buon parlare, nonché delle regole da applicare alla forma poesia. In seconda istanza l'incipiente sovrapposizione della Retorica alla Poetica (problema al quale dedichiamo un'intera sezione in questo primo capitolo),

²⁷ SEGRE C., OSSOLA C., *Prefazione alla Antologia della poesia italiana, Duecento-Trecento*, Torino, Einaudi, 1997, «La biblioteca della Pleiade», n. 25, p. 7.

²⁸ Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 1-58, 1-66, 1-93, 1-95; Cicerone, *Brutus* 191, e *De oratore* III, 38-155.

²⁹ Orazio, *Epistularum Liber*, II, 3, vv. 7-8.

dunque la disamina di quegli elementi che seppure interni al testo risultano incatalogabili, come la “forza” di un verso, la sua bellezza intrinseca, o la sua ragione compositiva.

Infine, va considerato come tali regole e precetti, tali teorizzazioni di Poetica romano-alessandrine, vengano letteralmente ‘cristallizzati’ e passati al Medioevo da un unico testo: l’*Ars grammatica* di Diomede (IV d.C.).³⁰ All’interno di esso si traducono e ridividono le precedenti categorie di “canone poetico” nella seguente ripartizione di generi (dove per genere si intende un’unione di forma e di stile):³¹ *genus imitativum*, *genus enarrativum* e *genus commune*. A quest’ultimo appartiene la *lyrica*, insieme con l’*heroica*, alla quale la lirica sarà fino al ’600 accorpata in maniera apparentemente indissolubile.³²

³⁰ La tradizione manoscritta è del IX secolo: codice Parigino 7494 e 7493, Monacense 14467. Si veda al riguardo ROCCHI S., CECILIA M., *Imagines antiquitatis*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 243. L’opera di Diomede è inoltre contemporanea all’*Ars grammatica* di Elio Donato, il principale modello medievale di Retorica, come indicano BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Retoriche e poetiche dominanti, Le forme del testo, Teoria e poesia*, in ID. *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 30-31.

³¹ Se come ha spiegato GUILLEN C., *L’uno e il molteplice* (trad. italiana di GARGANO A.), Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 156-159, il «genere» è rappresentato dalla «permanenza» o dalla «alterazione» di un «modello strutturale», e da alcuni «elementi significativi» che ne caratterizzano la forma, da un lato è possibile ipotizzare che nel genere lirico questi elementi pertengano alla categoria di stile, dunque al linguaggio e alla metrica, dall’altro si rende necessaria per ogni periodo affrontato in questo studio una catalogazione dei «moduli» lirici più frequenti, con i rispettivi elementi di permanenza e variabilità. Tale elenco risulterà utile soprattutto per due motivi: il primo è affrontare il discorso sullo sviluppo del genere lirico, il secondo è mostrare la struttura dei componimenti con cui ci interfaceremo nell’appendice ai testi raccolti.

³² Al riguardo si rimandi a CULLER J., *Theory of the Lyric*, Harvard University press, 2015, pp. 22, 307. Testimonianza dello stretto rapporto tra poesia lirica ed eroica è anche il *corpus* di testi sul disastro che abbiamo raccolto. In esso un cospicuo numero di liriche eroico-celebrative dimostra bene quanto lo studioso definisce il “lascito del discorso epidittico celebrativo” alla poesia lirica, individuando un “modello pindarico” nella struttura di sonetti e canzoni dal Rinascimento all’età moderna (*infra*).

3. Attraverso il Medioevo: problemi di metrica, lingua, stile

È nel Medioevo che la questione dei generi subisce un nuovo ampliamento, una «destrutturazione», utilizzando le parole di Curtius; da una parte si assiste al tentativo di ristabilire i vecchi canoni, dall'altra invece si teorizzano nuove forme poetiche.³³

La diffusione europea dell'*Ars* oraziana a partire dal XII secolo, nonché della *Rhetorica ad Herennium*,³⁴ allora erroneamente attribuita a Cicerone, con la concomitante diffusione e delle *artes poetriae* e della neonata lirica provenzale (che differentemente da quella italiana non risente del peso delle teorizzazioni antiche),³⁵ sono fenomeni che caratterizzano il periodo in un gioco di influenze reciproche. Guardando ai generi lirici più frequentati dai poeti medievali, quanto ne risulta è una fortissima mobilità dei modelli di riferimento, come illustriamo nel seguente catalogo:³⁶

³³ CURTIUS E. R., *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, op.cit., pp. 397-398. Cfr. anche ZUMTHOR P., *Semiologia e poetica medievale* (trad. italiana di LIBORIO M.), Milano, Feltrinelli, 1972, su cui torneremo nel capitolo 3.

³⁴ BOURGAIN P., *Il Medioevo latino*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., pp. 46-47.

³⁵ DRAGONETTI R., *Le gai savoir dans la rhétorique de la poésie des troubadours*, Paris, Seuil, 1982, p. 81. Le *artes poetriae* sono i manuali di versificazione, comprensivi di cataloghi di forme, metrica, e ritmica. Tra le più importanti del periodo risultano la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf, insieme con la *Parisiana poetria* di Jean de Garlande, entrambe del XIII secolo.

³⁶ È opportuno sottolineare come l'inserimento che in questo catalogo operiamo delle 'vicende' letterarie italiane all'interno di un quadro europeo sia soprattutto volto a riprendere la lezione di Asor Rosa (*Storia europea della letteratura italiana*, voll. 3, Torino, Einaudi, 2009), per cui l'impostazione di un angolo visuale europeo «nell'analisi dei nostri fenomeni letterari» aiuta a spiegare come «in quel percorso storico plurisecolare» della poesia lirica si manifestino «in Italia non una sola letteratura ma più letterature, abbastanza diverse fra loro, anche se legate dal filo robusto della tradizione» (ivi, I, p. 9).

BALLATA, forma sviluppatasi a partire dalle *ballistea* del tardo Impero Romano.³⁷ Per Francesco Patrizi, teorico del XVI secolo, essa è ricollegabile all'iporchema greco,³⁸ sebbene quest'ultimo non facesse uso della *ripresa*, ovvero il "ritornello". Mai utilizzata dalla Scuola siciliana, fu ampliata all'ambito sacro da Guittone d'Arezzo, e infine canonizzata dallo Stilnovo. La ballata ha uno schema metrico vario, di endecasillabi e settenari, inseriti in un numero variabile di strofi o di stanze. Ogni stanza è suddivisibile in due parti, delle quali la prima è a sua volta ripartita in due *piedi*, la seconda in una *volta*.

LODE, affermata nell'alto Medioevo a carattere prevalentemente religioso e in origine strettamente connessa alla musica (era solita dividersi in monofonica e polifonica), si amplia in nuove forme probabilmente per influenza dei ritmi provenzali. Ha la sua origine nella poesia liturgica latina, e soprattutto nelle sequenze (i canti in onore della divinità cristiana). Nata nella sola forma di *lauda lyrica*, in cui il poeta si esprime in prima persona, si svilupperà nel XIII secolo anche nella forma di *lauda drammatica*, nella quale prendono voce più personaggi. Lo schema metrico è solitamente quello della ballata, e varia dall'ottonario al settenario (anche doppio o 'martelliano') all'endecasillabo.

La lode subisce un ampliamento con i primi Stilnovisti, subendo quello che sarà lo stesso destino della Canzone, con la quale viene spesso confusa. Essa

³⁷ Cfr. TIMPERLEY C. H., *Dictionary of Printers and Printing, with the Progress of Literature, Ancient and Modern*, London, Johnson, 1839, pp. 88-89: «The English word ballad is evidently from the French *balade*, as the latter is from the Italian *ballata*, a song which is sung during a dance. But the word appears to have had an earlier origin: for in the decline of the Roman Empire, these trivial songs were called *ballistea* and *saltationes*».

³⁸ Francesco Patrizi da Cherso, *Della poetica*, Ferrara, Baldini, 1586, p. 173, ma anche Gian Giorgio Trissino, *Poetica*, Vicenza, Ianiculo, 1529, p. 41, e Iacopo Mazzoni, *Difesa della Commedia di Dante*, Benetti, Bologna, 1572, II, pp. 363 ss. Su questi trattatisti rinascimentali torneremo in maniera adeguata nel paragrafo 5, limitandoci al momento a rimandare agli studi di riferimento: AGUZZI BARBAGLI D. (a cura di), *Della poetica*, voll. 3, Firenze, Olschki, 1969; WEINBERG B. (a cura di), *Poetica* (libri I-IV; V-VI) in ID. *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, voll. 2, Bari, Laterza, 1970; MORESCHINI C., BUSINAROLO L. (a cura di), *Della difesa della «Commedia» di Dante*, Società di studi romagnoli, Roma, 2017.

diventerà con lo Stilnovo una forma applicabile anche all'ambito amoroso (per Dante, in particolare, la lode è qualunque tipologia lirica capace di celebrare la donna amata).³⁹

CANZONE, struttura nata con accompagnamento musicale. Modellata sulla *canzo* provenzale del XII secolo, i suoi inventori sono «Girardo di Bornello» e «Arnaldo Daniello», come indicano nel XVI secolo Pietro Bembo,⁴⁰ e nel XVII Federigo Meninni – il cui trattato, fondamentale nella definizione di forme e generi della poesia, è stato rivalutato nel 2002 con l'edizione a cura di Clizia Carminati –.⁴¹ La canzone viene teorizzata da Dante nel *De vulgari eloquentia* come la più nobile tra le forme poetiche, e dunque appare l'unica degna di uno “stile superiore”: quello tragico.⁴² Da un punto di vista metrico essa si struttura in alternanza di endecasillabi e settenari, e in un numero variabile di stanze. Queste ultime si dividono in fronte e sirma, spesso legate tra loro da una *concatenatio*, un verso che funge da raccordo. La fronte e la sirma a loro volta possono dividersi in piedi e volte (eventualmente la canzone può terminare con una stanza più lunga chiamata congedo).

³⁹ Dante Alighieri, *Vita Nova*, XVIII-XXV, pp. 23-49 dell'edizione a cura di BARBI M., Torino, Einaudi, 1936.

⁴⁰ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, Venezia, Tacuino, 1525, p. 19. Cfr. VELA C. (a cura di), *Prose della volgar lingua*, Bologna, Clueb, 2001.

⁴¹ Federigo Meninni, *Ritratto del sonetto e della canzone*, Napoli, Passaro, 1677, p. 301 dell'edizione a cura di CARMINATI C., Lecce, Argo, 2002. Lo stesso continua: «Gli antichi Provenzali e i Toscani diedero nome di Canzone al Sonetto, al madrigale, alla ballata, e ad altri somiglianti componimenti [...]. La canzone, più stretta, e propriamente parlando, altro non è, che un certo componimento poetico, disteso in versi rotti». Il riferimento dell'autore è agli *Asolani* di Bembo, in cui il termine *canzone* viene confuso con gli altri moduli lirici.

⁴² Dante, *De vulgari eloquentia*, capp. 1, 4, 8, 9, 10. Si faccia riferimento all'edizione a cura di CECCHIN S., *Dante Alighieri, De Vulgari Eloquentia*, II, Torino, UTET, 1986. Per edizioni più recenti si segnalino almeno INGLESE G., *De vulgari eloquentia*, Milano, BUR, 1998 e FENZI E., FORMISANO L., MONTUORI F., *De vulgari eloquentia*, Roma, Salerno editrice, 2012.

Nel primo Rinascimento, come vedremo, la canzone perderà ben presto i suoi legami originari con la *canso*, e si modellerà sulle forme greche di strofe, antistrofe ed epodo.⁴³

SONETTO, dal provenzale *sonet*. Etimologicamente è ritenuto una derivazione della canzone.⁴⁴ Tra i suoi più importanti teorizzatori si annovera Antonio Minturno, nel XVI secolo, il quale lo fa derivare dall'ode greco-latina,⁴⁵ e ne indica come *inventor* Giacomo da Lentini.⁴⁶ Successivo a Minturno, torna sulle origini del sonetto anche Ludovico Muratori, che lo farà invece derivare dall'epigramma.⁴⁷ Interessante è infine il giudizio che dona a questa forma Meninni, su cui avremo modo di tornare in maniera approfondita nei successivi paragrafi. Egli definisce il sonetto come «componimento» sia «degli Antichi Italiani» sia «degli Spagnuoli che intorno a ciò hanno fatto voli superbissimi», e lo valuta come il «più armonioso componimento di tutti gli altri».⁴⁸

⁴³ Allo stesso periodo si data lo sviluppo della canzone pindarica o ode pindarica, per la cui struttura metrica si rimanda ai paragrafi 4 e 5 del presente studio. Molto tardo sarà invece lo sviluppo di una canzone a schema libero, di cui al paragrafo 8.

⁴⁴ Cfr. GianGiorgio Trissino, *Poetica* (1529), cit., p. 38: «il sonetto è una piccola canzone». Per un approfondimento sulle origini del sonetto italiano si rimandi soprattutto ai primi capitoli di MAGRO F., SOLDANI A., *Il sonetto italiano, dalle origini ad oggi*, Roma, Carocci, 2017.

⁴⁵ Antonio Minturno, *De poeta libri VI*, Venezia, Scoto, 1559. Al riguardo si rimandi al contributo di TALLINI G., «*Voluptas*» e «*docere*» nel pensiero critico di Antonio Minturno in «Esperienze letterarie», XXIII, 2008, pp. 74-100.

⁴⁶ SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, op. cit., Introduzione, p. XV. Gli studiosi insistono sullo scarto avvenuto nei confronti dell'elemento musicale della lirica che, ancora imprescindibile per la poesia trobadorica, sarebbe stato eliminato dalla Scuola Siciliana.

⁴⁷ Ludovico Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Venezia, Coleti, 1730, p. 8. Cfr. RUSCHIONE A. (a cura di), *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., Milano, Marzorati, 1971.

⁴⁸ Federigo Meninni, *Ritratto*, op. cit., p. 4. Si avverte il lettore che il giudizio di Meninni è quello di un uomo del XVII secolo, di fronte al quale il magistero della poesia italiana e spagnola primeggia nella lirica d'Europa. È infatti da ridimensionare soprattutto il ruolo che il salentino attribuisce alla poesia spagnola nel Medioevo, la quale nascerà per influsso dei modelli provenzali, sebbene si caratterizzerà presto per la grande originalità dei *Cancioneros*.

Dal punto di vista metrico, il sonetto ha infatti una struttura molto rigida, suddivisa in 14 versi endecasillabi ripartiti in due quartine e due terzine in schema rimico variabile; ciò ne permette dunque una facile adattabilità musicale.

MADRIGALE/MADRIALE, componimento legato alla musica, appare in Italia almeno a partire dal XIV secolo (i massimi esponenti del genere saranno Francesco Petrarca,⁴⁹ Niccolò Soldanieri, Giannozzo Sacchetti). I suoi maggiori teorizzatori sono Bembo e Minturno. Quest'ultimo insiste su una derivazione del madrigale dall'epigramma (sul cui influsso, riferito da Muratori anche al sonetto, torneremo nel periodo barocco), mentre Bembo tende a differenziare due tipologie di madrigali. Il primo viene definito «vecchio», ed è quello medievale, a stretto legame con la poesia popolare e contadina; il secondo è definito «nuovo», ed è quello 'cortese', il quale avrà sviluppo tra Cinque e Seicento come miscellanea di metri e tematiche diverse.⁵⁰

Basato sul modello metrico dello strambotto (componimento lirico popolare di origine siciliana), il madrigale vecchio aveva una forma che prevede due strofe di tre versi ciascuna, variamente rimate. Nonostante la sua variabilità, che lo porterà all'evoluzione cortigiana, lo schema più diffuso del componimento in questo periodo è quello di una successione di endecasillabi in numero variabile da sei a quattordici versi, ripartiti in strofette con rima baciata finale.

Cfr. GARCÍA M., *Le poetiche durante il Medioevo*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., pp. 111-113.

⁴⁹ Sebbene il poeta ne scrisse solo 4, i suoi madrigali sono definiti «prototipici», e per la semplicità del linguaggio, e per la musicalità della metrica, dunque rappresentanti un modello a cui guardare negli sviluppi che il genere avrà nei secoli successivi. Il lettore faccia riferimento, al riguardo, alla successiva nota su Pietro Bembo e sulla studiosa Françoise Graziani.

⁵⁰ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit. Al riguardo risulta utile un rimando alla lezione che GRAZIANI F. ha tenuto sulle «origini del madrigale italiano» presso l'Université de Corse, all'interno del seminario *Le madrigal méditerranéen entre traditions et musique savante*, 21-22 novembre 2013, esso è disponibile per intero al link seguente [<https://www.youtube.com/watch?v=Ls87nJ6yXj8>].

STRAMBOTTO, breve componimento monostrofico di contenuto prevalentemente amoroso. Strutturato sull'endecasillabo, si sviluppa nel XIII secolo in Sicilia e in Toscana, spesso con guizzi anche di tipo satirico. Nel XV secolo sarà ripreso da Angelo Poliziano e Lorenzo il Magnifico.

Il presente catalogo non ci mostra come il precedente casistiche e modalità della *performance* poetica,⁵¹ essendo mutato il ruolo sociale e del poeta e della poesia. Esso si rivela tuttavia utile per trarre considerazioni significative sulla lirica medievale che, riguardando tre elementi fondamentali della nuova poesia italiana, approfondiremo nel succedersi dei primi paragrafi: ritmo, lingua, stile.⁵²

Sul versante del ritmo è prima di tutto da porre all'attenzione il passaggio da metrica qualitativa a metrica accentuativa, che ha portato alla nascita dell'endecasillabo sotto l'influenza del *decasyllabe* 'francese',⁵³ a sua volta mediato dall'endecasillabo saffico e dalla poesia mediolatina.⁵⁴ In seconda istanza è da rilevare l'invenzione della rima, ancora influenza della poesia provenzale, di cui il massimo esempio è l'invenzione della sestina di Dante, modellata su quella di Arnaut.⁵⁵ Questi sono infatti meccanismi assenti nella poesia classica,⁵⁶ sebbene secondo alcuni studiosi prime sperimentazioni in

⁵¹ È opportuno indicare al lettore che si esclude da questa lista il discordo, componimento che ha origine nelle corti provenzali, e che si sviluppa quasi esclusivamente nella Sicilia di Federico II. Esso, sebbene frequente nel periodo medievale, risulta irrilevante per spiegare lo sviluppo della futura lirica barocca (che è tra gli scopi di questo capitolo), ed è assente dalla nostra raccolta di poesie disastrose.

⁵² Sul binomio metro-ritmo, nonché sull'oscillazione terminologica caratteristica del periodo, Cfr. PRALORAN M., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

⁵³ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 17.

⁵⁴ D'OVIDIO F., *Versificazione romanza. Poetica e poesia medioevale*, 3. voll., I, Napoli, Guida, 1932, pp. 38-41. Cfr. anche MENICHETTI A., *Metrica italiana, fondamenti metrici, prosodia, rima*, Roma-Padova, Antenore, 2000.

⁵⁵ Cfr. Torquato Tasso, *La Cavaletta o vero de la poesia toscana*, 1584, p. 89 dell'edizione dei *Dialoghi* a cura di RAIMONDI E., Firenze, Sansoni, 1958.

⁵⁶ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit., p. 16.

senso allitterante o “pre-rimico” potrebbero essere datate nel latino imperiale già a partire dal IV e dal V secolo d.C.⁵⁷

Sul versante della lingua, il lungo periodo di uniformazione della «variabilità degli idiomi volgari»,⁵⁸ e il rinvenimento di un «linguaggio letterario» adeguato alla forma poetica, sono fenomeni di cui si fa testimone soprattutto Dante nelle *Rime*,⁵⁹ su cui torneremo a breve. Essi giustificano il ritardo italiano, tra i paesi romanzzi, nello sviluppo di un genere lirico omogeneo. In Italia un’idea di lirica “fissa”, e nella forma, e nella lingua, e nello stile, si avrà solo con Petrarca.

Sul versante dello stile, il «confuso» Medioevo provenzale-stilnovistico,⁶⁰ come lo definisce Carlo Ossola, è un periodo in cui la poesia trova non poche difficoltà nello stabilire i limiti che la separino dalle altre *scientiae humanae*,⁶¹

⁵⁷ Altre linee di pensiero autorevoli, sebbene oggi poco seguite, sono quella di ANTONELLI R., *Tempo testuale e tempo rimico, Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, «Critica del testo» I, 1, 1998, pp. 177-201, e FORMISANO L., *La lirica*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁵⁸ AVALLE d’A. S., *La doppia verità, Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 126.

⁵⁹ DUSO M. E., *Il sonetto latino e semilattino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, «Miscellanea erudita», LXIX, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 126-133.

⁶⁰ SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, op. cit., *Introduzione*, p. XIII. Il Medioevo letterario è definito «confuso» in relazione soprattutto al problema di forme e di generi. Questo accade perché l’influenza della trattatistica antica, insieme con la predominanza, rispetto al genere lirico, di modelli poetici di tipo «drammatico» (i grandi poemi della letteratura greco-romana) «comporta confusione non solo dei generi ma anche dei soggetti». Ai diversi tipi di generi corrispondono infatti diversi livelli di stile, che vengono applicati secondo il principio della *Rota Vergilii*, o Teoria dei tre stili. Opposta alla presente, «un’altra formulazione [...] che sembrava adattarsi meglio di quella di Virgilio [...] appare in de Garlande e Vinsauf, ed è la cosiddetta teoria dei quattro stili moderni, ilariano, ciceroniano, gregoriano, isidoriano». Essa, seppure risolve l’invadenza del modello antico, non tiene in considerazione la differenza tra prosa e versi, relegandola a un solo problema di conformità e *convenientia* dell’argomento trattato.

⁶¹ Si guardi alle definizioni che tre dei trattati più diffusi dell’epoca portano alla voce «Poetica». Essa è la «scienza di comporre canti secondo le regole metriche» per Domingo Gundisalvi; è «la scienza di ordinare le parole secondo misura e concatenazione» secondo Kildwarby; è «la scienza di ordinare i metri secondo la giusta proporzione delle parole» in Vincenzo di Beauvais (cfr. BOHLER REGNIER D., *Poetiche del Medioevo*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia*

ed è solito definirsi con l'esperienza di Dante, quindi con le teorizzazioni contenute nel *De Vulgari Eloquentia*. Nel secondo libro di questo trattato il poeta applica per la prima volta in Italia l'arte retorica al comporre in versi, dunque allo stile.⁶² Egli teorizza così il concetto di *ornatus* in poesia, e quasi precorre la rivoluzione bembiana in quella che nel Rinascimento sarà la lunga e complessa diatriba sulla "Teoria degli stili" (*infra*).⁶³

L'*ornatus* di Dante però, ben lontano dal definirsi come il "bello" poetico che caratterizzerà la poesia secentista, si giustifica con un'applicazione di tipo esclusivamente linguistico, volta cioè alla risoluzione del problema della lingua nella lirica italiana, la quale veniva formandosi nella mescolanza di più «idiomi» diversi.

Per il fiorentino, l'*ornatus*, derivato degli stili trobadorici, era lo strumento principale per il raggiungimento del «volgare illustre», quello stile che da Arnaut Daniel a Guido Guinizzelli cambierà per sempre lo statuto del linguaggio poetico italiano.⁶⁴ Ma sullo stile limitiamoci per ora a questo, giacché pur solo incorniciata la questione pone un punto di cesura importante in una discussione che sarà decisiva nei secoli a venire.

Quanto è importante notare è che le classificazioni elaborate dalla tarda Antichità cominciano a vacillare, a diramarsi in una miriade di riadattamenti che saranno alla base della teorizzazione dei nuovi generi sopra elencati. Tali generi dovranno infatti la propria definizione in statuto a una serie di elementi

delle poetiche, pp. 52-55). Interessante è notare come le tre definizioni rimandino in qualche modo al precetto della lirica provenzale di *mezura*, ovvero il binomio di ragione e proporzione che doveva dominare la parola del poeta di corte, nonché la sua caratura morale.

⁶² Cfr. anche Dante Alighieri, *Convivio*, cit., IV, XXX, 2.

⁶³ Fino a quel momento l'*ornatus* era una categoria esclusivamente retorica derivata dalla *Rhetorica ad Herennium*. Essa era una delle *virtutes elocutionis*, insieme alla *puritas*, alla *perspicuitas*, e all'*aptum*; quest'ultima era alla base dei *genera*, ovvero degli stili da adattare all'argomento trattato (*genus humile*, *genus mediocre*, *genus grave*). Al riguardo, come nota BOURGAIN P., *Il Medioevo latino*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche*, op. cit., pp. 48-49: «La stilistica non esisteva in quanto tale (sc. nel Medioevo) ma era congiunta alla retorica e all'arte della persuasione [...]. La poetica, o l'arte dello scrivere, si chiamava invece *dictamen*» ed era collocata anch'essa tra grammatica e retorica.

⁶⁴ BOURGAIN P., *ivi*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *ivi*, pp. 70-71.

finora sconosciuti all'arte poetica: in primo luogo la lingua e lo stile, poi il rapporto tra cose e parole (di cui i parr. 7 ss.), infine l'invenzione di un linguaggio poetico codificato.⁶⁵ Tali elementi, ai fini di un'utile schematizzazione, si è ritenuto utile strutturarli ancora in una triade: *imaginatio*, *convenientia*, *vis imitationis*.⁶⁶ Queste categorie appartengono, in ordine, ai contenuti – dunque all'*inventio* –, allo stile, e infine alla mimesi,⁶⁷ il punto di scontro di tutte le discussioni prebarocche sulla lirica.

Tornando a Petrarca, è utile ricordare come nel passaggio da Dante al poeta di Laura si dati il continiano «abisso di anni quaranta», dove in solo mezzo secolo assistiamo a un nuovo e ulteriore “assestamento” dei generi.⁶⁸ Da Petrarca prenderà infatti inizio il trattato di Federigo Meninni, tra i maggiori teorici delle forme poetiche italiane, per il quale a metà del '300, periodo di stesura del *Canzoniere*, prende avvento «nella lirica, il primo tempo di

⁶⁵ Al riguardo un ruolo fondamentale viene ricoperto dalla pratica dell'*imitatio*, il tentativo di emulazione del modo di scrivere degli autori classici, la ripresa dei loro stilemi, del loro *cursus*, delle loro immagini. Come vedremo nel paragrafo successivo il latino della tradizione ha un posto preminente nella formazione del nuovo istituto letterario in volgare, che sul vecchio canone basa i motivi di una sedicente superiorità (si pensi alla futura *Querelle des Anciens et des Modernes* di cui discuteremo in seguito).

⁶⁶ BOURGAIN P., ivi, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche*, op. cit. pp. 56-58. Per la triade sopra proposta l'autore propone un'interpretazione basata sulla diffusione latina del “cattivo” commento di Ermanno il Tedesco alla *Poetica* di Aristotele (1256) letta attraverso l'arabo di Averroé. Ad essa consegue l'errata traduzione del termine chiave di *mimesis* che, come vedremo, darà pieno sfoggio alla fantasia di eruditi e traduttori per cinque secoli di letteratura.

⁶⁷ L'*inventio*, la prima delle cinque parti in cui la Retorica suddivide il discorso, è il *reperimento* degli argomenti utili al suo stesso funzionamento. Sovraordinata alla Topica, sarà oggetto specifico di approfondimento nel capitolo 3 del presente studio. Sulla definizione di *Convenientia*, il principio che regola la corrispondenza tra lo stile e il contenuto, cfr. Dante, *De vulgari eloquentia*, cit., I XIX 3. Sulla mimesi, infine, torneremo in maniera specifica nei successivi parr. 1.4, 1.5, e in 3.3.

⁶⁸ Cfr. CONTINI G., *Introduzione* a Id. *Dante Alighieri, Rime*, Torino, Einaudi, 1939, e CONTINI G., PONCHIROLI D. (a cura di), *Francesco Petrarca, Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964.

perfezione». Tale «perfezione» sarà ultimata nel '600, dall'ultimo grande innovatore della poesia nella penisola, Giovan Battista Marino.

Petrarca si imporrà dunque come modello di riferimento, e per le forme, e per le tematiche (nonché per la lingua *infra* par. 1.4), fungendo da vero e proprio manuale pratico di poesia, ricettacolo di formule e moduli da applicare a un genere poetico specifico: la lirica. Il suo «vario stile», come dimostrato in numerosi studi,⁶⁹ sarà per la prima volta da intendersi sia come categoria retorica (stile che oscilla tra “speranza” e “dolore”, dunque mutevole in base al tema trattato nonché multiforme),⁷⁰ sia come categoria psicologica («la varietà dell'animo»). Esso è, in breve, una prima finestra aperta sullo specchio dell'io,⁷¹ nonché un primo passo verso una più moderna concezione di poesia lirica.

⁶⁹ Per gli studi sulla lirica di Petrarca si faccia riferimento all'edizione critica delle *Rime sparse* a cura di CHIORBOLI E., Bari, Laterza, 1930, nonché al volume di ARIANI M., *Petrarca*, Roma, Salerno, 1999, il quale si rivela anche un ottimo strumento per la ricostruzione degli studi precedenti. Per studi più aggiornati è utile rimandare al nuovo commento al *Canzoniere* a cura di BETTARINI R., Torino, Einaudi, 2005 (raccolto anche nell'Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca), al saggio *L'amoroso pensiero* di SANTAGATA M., Milano, Mondadori, 2014, e alla collana «Studi sul Petrarca» della casa editrice Antenore, Roma-Padova, di cui segnaliamo gli interventi di PRALORAN M. (2003) e FIORILLA M. (2012).

⁷⁰ Per Isidoro di Siviglia (*Etimologie*, VII d.C) la *varietas* era l'elemento distintivo della lirica, che l'autore fa combaciare con quello di *metabolè* di ascendenza ellenistica: il principio del multiforme che regolava i generi lirici greci. Tale accezione, attestata già in Dionigi di Alicarnasso, è ripresa da Guido da Pisa nel XIV secolo, e viene applicata anche a Dante, che il Pisano definisce, nella confusa ricezione delle forme tipica del Medioevo, un «poeta lirico», sebbene non sia del tutto chiara la modalità in cui vada inteso il riferimento. Come indica infatti GRIMALDI M., *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, «Carte romanze» 2/1 (2014), pp. 172-210: «che fosse per la *diversitas rithimorum* [...] o per la *varietas carminum* [...] o per la *dulcedo* dei versi [...] verso la metà del Trecento era possibile per un lettore volgare della *Commedia* considerare Dante poeta lirico». Si rimandi infine anche a ELWERT T. W., *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel «Canzoniere»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I., *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki, 1983, p. 390.

⁷¹ Cfr. SAPEGNO M., *Petrarca e lo “stile” della Poesia*, Roma, Bagatto, 1999, e CAPOVILLA G., «*Sí vario stile*». *Studi sul canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.

4. Tra Umanesimo e Rinascimento: il petrarchismo, il neolatino e la nascita della critica

Nell'accezione moderna lirica è qualunque tipo di poesia che non sia narrativa, e lirici sono quei poeti che esprimono un «atteggiamento patetico», una caratteristica che di solito si accompagna a un forte elemento autobiografico.⁷² Tale definizione, che era già 'apparsa' nel periodo romano, per poi tornare in quello provenzale,⁷³ si conferma con Petrarca, ed è solidamente acquisita nella seconda metà del XVI secolo, come affermano numerosi studiosi.⁷⁴ Una delle sue prime teorizzazioni si trova in Minturno; l'umanista infatti affermerà che a partire da Petrarca la poesia lirica non è più data dalla forma, ma dalla sua capacità di «muovere gli affetti dell'animo».⁷⁵

La «moderna lirica» si può così far partire nel momento in cui Petrarca è equiparato ai classici del canone antico, ovvero «quando», utilizzando le parole di Nicola Gardini «ogni differenza storica tra scrittura antica e scrittura

⁷² SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, op. cit., p. 88. Si veda al riguardo anche la definizione che ne dà il GRADIT, s.v. *lirica*: «[...] nell'Età moderna, un genere di poesia incentrato sulla soggettività». Si rimanda infine al GDLI (a cura di BATTAGLIA S.), anche per un approfondimento dei lemmi *lirismo* e *liricità*. Il dizionario è consultabile online a partire da maggio 2019 [<http://www.gdli.it/JPG/GDLI09/00000143.jpg>].

⁷³ Cfr. MENEGHETTI M. L., *Il romanzo nel medioevo: Francia, Spagna, Italia*, Bologna, Il Mulino, 1988. Per la studiosa, già nel periodo provenzale la lirica avrebbe assunto quelle caratteristiche che la separavano nettamente dagli altri generi in versi, come ad esempio l'epica o il *roman*, dai quali si differenzia per tre punti principali: il contenuto (già fortemente improntato alla soggettività); l'esecuzione (cioè il canto); la forma (la struttura isostrofica, che è assente negli altri generi citati).

⁷⁴ CROCE B., *Le teorie della poesia lirica nella poetica del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1945, p. 112, e MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 50-60.

⁷⁵ Antonio Minturno, *l'Arte poetica. Con la dottrina de' Sonetti, Canzoni et ogni sorte de Rime Thoscane, dove si insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere*, Venezia, Valvassori, 1564, pp. 169-170, copia anastatica conservata alla Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica di Napoli, e consultabile nella sua interezza al seguente link [<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.0112346888&view=1up&seq=7>].

moderna decade, e atemporali criteri di *lexis* sono introdotti a riclassificare generi e autori»,⁷⁶ senza l'ingombrante peso della mimesi.

Il poeta di Arquà, sebbene recante statuto di autore *volgare*, dunque di un linguaggio che non aveva ancora ricevuto la dignità di «lingua letteraria» (*infra* 1.4), otterrà difatti pari dignità con quei classici che ne avevano rappresentato i modelli di riferimento. E giacché è vero, come dimostreremo più avanti, che lo squilibrio tra poesia volgare e poesia neolatina sarà risolto appieno solo nel Cinquecento, è altrettanto vero che la compresenza di entrambi i modelli linguistici rappresenta un importante momento di confronto tra 'vecchio' e 'nuovo', da cui deriva un'ulteriore catalogazione di generi.⁷⁷

Il «bifrontismo» della poesia italiana, da sempre oggetto frequentato dalla critica, sia per quanto riguarda la mobilità delle forme, sia per quanto riguarda il plurilinguismo, trova così il suo punto di chiusura in Petrarca.⁷⁸

Il modello petrarchesco, che «libera la poesia d'amore dalle stravaganze esoteriche e dalle sottigliezze cortesi dei suoi antecessori», nonché dal plurilinguismo di Dante e dei poeti medievali – con l'istituzione per la prima volta di un linguaggio uniforme –, si formalizza quasi subito in un canone. Esso attraversa la poesia lirica fino al '600, sebbene inquadrato in una poesia secondo i posterì «vuota d'estro e di pensiero [...] nelle forme più leggere degli strambotti e dei madrigali».⁷⁹

⁷⁶ GARDINI N., *Le umane parole, l'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997, p. 15. Per *lexis* si intende il significato che il termine assume in Aristotele, *Retorica*, III, e Platone, *Repubblica*, III, ovvero «the manner of speaking», quindi la categoria che prelude alla scissione tra *mimesis* («imitation properly speaking») e *diegesis* («simple narrative») in poesia, un problema su cui torneremo nel paragrafo successivo.

⁷⁷ Si rimandi almeno a MARTI M., *Il trilinguismo delle lettere "italiane"*, in LEONE M. (a cura di), *Il trilinguismo delle lettere "italiane" e altri studi d'italianistica*, Galatina, Congedo, 2011, pp. 1-23, e VECCE C., *La poesia latina*, in BRIOSCHI C. e DI GIROLAMO C. (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II: *Dalla metà del Cinquecento al Settecento*, Milano, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 256-270.

⁷⁸ SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, I, op. cit., pp. XI-XII.

⁷⁹ OLSCHKI L., *La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1933, pp. 22-24.

Già il '400, come indica Italo Pantani – sebbene secolo improntato alla varietà degli stili, nonché alla forte sperimentazione poetica –,⁸⁰ sarà in maniera importante influenzato dall'esperienza di Petrarca. Si pensi ad esempio alla produzione poetica di Gaspare Visconti, Serafino Aquilano, Niccolò da Correggio,⁸¹ esponenti di quel «petrarchismo cortigiano» che si sviluppa soprattutto nell'area centro settentrionale della penisola.⁸²

A questo petrarchismo, che non è da considerarsi fenomeno isolato giacché penetrerà fin dentro le maglie della poesia secentesca (*infra* cap. 2.3 ss.), si affianca la ripresa in latino, in zone diverse d'Italia, sia del genere elegiaco che della forma epigrammatica, ad opera di poeti come Beccadelli, Pontano, Sannazaro e Poliziano. «Si tratta», utilizzando le parole di Giorgio Forni, «di una di quelle riscoperte pre cinquecentesche [...] che possono indicare come [...] il Rinascimento volga lo sguardo alle sue origini».⁸³

Nata sotto il segno di una *docta varietas*, la poesia neolatina, occasione di esibizione erudita dai parte dei letterati, composta non solo nella lingua, ma anche nei metri della tradizione romana, risponderà nel '400 a un'eccezionale vena creativa che ha corrispondenti equiparabili forse soltanto con l'ala sperimentale della poesia barocca.

⁸⁰ PANTANI I., *La fonte d'ogni eloquenza. Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.

⁸¹ Cfr. ROSSI A., *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980. TISSONI BENVENUTI A., *Niccolò da Correggio, Opere*, Bari, Laterza, 1969; DIONISOTTI C., *Nuove rime di Niccolò da Correggio*, «Studi di filologia italiana», n. 17, 1959.

⁸² Cfr. CARRAI S., SANTAGATA M., *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, Angeli, 1993. Si ricordi come anche i più importanti lirici del periodo faranno riferimento, soprattutto per l'immaginario amoroso, al modello petrarchesco, come ad esempio Sannazaro (relativamente alle *Rime*, come indicano SEGRE C., OSSOLA C., nell'*Antologia*, I, op. cit., p. XXXI), Lorenzo il Magnifico (relativamente al *Canzoniere*, come indica CALIARO I., *Lorenzo de' Medici, Poesie*, Milano, Garzanti, 1996, Introduzione, pp. 23-25), Boiardo (relativamente agli *Amorum libri tres*, come indica RUSSO-BREGOLI M., *Boiardo lirico*, Madrid, Porrua Turanzas, 1979, p. 30), e Poliziano (relativamente alle *Rime*, come indica BARBERI SQUAROTTI G., *Storia e antologia della letteratura*, vol. 2, *Dall'Umanesimo alla Controriforma*, Bergamo, Atlas, 2005, pp. 56-64).

⁸³ FORNI G., *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001, p. 60.

I suoi più tipici prodotti sono l'epigramma e l'elegia. Inizialmente confusi in unico genere, soprattutto perché composti entrambi in distici, l'epigramma e l'elegia rappresentano un lascito delle teorizzazioni romano-alessandrine, le quali declinavano tali forme poetiche come 'miscellanee' atte a contenere tematiche diverse,⁸⁴ sebbene in una preponderanza di temi amorosi e lascivi. Essi sono regolati nel Rinascimento unicamente sul binomio di «brevità» e di erotismo,⁸⁵ da cui deriva un ulteriore motivo di confusione tra i due. Sarà Giovanni Pontano a dividere nettamente l'epigramma dal genere elegiaco, e a donare a quest'ultimo una forma autonoma, di impronta «properziano-petrarchesca» (il cd. *stilus miserorum*).⁸⁶ Per quanto riguarda nello specifico l'epigramma, invece, il discorso è molto più complesso per essere affrontato in questa sede, e su di esso torneremo nei paragrafi dedicati al '600.

Riteniamo qui utile chiudere il Quattrocento con un'ultima osservazione che apre un importante punto d'analisi sulla storia della lirica italiana, ovvero il mercato a stampa, il cosiddetto «spartiacque gutenberghiano» che pone «al di là

⁸⁴ PARENTI G., *La tradizione catulliana nella poesia latina del Cinquecento*, in COPPINI D., CARDINI R., (a cura di), *Il rinnovamento umanistico della poesia, L'epigramma e l'elegia*, Firenze, Polistampa, 2009, p. 67. Si ricordi al riguardo come risalga al 1471 per i tipi di Belfort, Ferrara, la princeps degli epigrammi di Marziale, modello di riferimento della forma epigrammatica fino al Barocco (*infra*).

⁸⁵ FORNI G., *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, op. cit., Introduzione, p. XV. È utile ricordare come in questo stesso periodo, tra il 1469 e il 1484, Marsilio Ficino traduce e diffonde le maggiori opere platoniche (i *Dialoghi*) e neoplatoniche (le *Enneadi* di Plotino *in primis*). Esse influenzeranno la lirica soprattutto nella scelta del sentimento amoroso, nell'opposizione tra il grande *Eros* greco e il piccolo amorino più frivolo, come sarà ripreso dai poeti secenteschi.

⁸⁶ SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, II, op. cit., p. 12. La definizione di *stilus miserorum* viene dalla *Poetria* di de Garlande, cit. In essa si insiste su una falsa derivazione etimologica, poi perdurata nel tempo, per cui il termine «Elegiacum» sarebbe attribuito «quia de miseria contextitur amoris» (edizione a cura di MARI G., «Romanische Forschungen», XIII, 1902, p. 894). La definizione non è molto dissimile da quella dantesca nel *De vulgari eloquentia* II, IV, 6 (de Garlande è fonte attestata di Dante), in cui all'elegia spettava lo stile «umile», ovvero lo stesso che «spetta al sonetto», affermazione su cui torneremo a breve.

Dante e Petrarca [...]; di qua Ariosto, Tasso e tutti gli altri»,⁸⁷ sebbene con le dovute eccezioni.

Fiorito proprio in questo periodo – nel 1469 abbiamo in Italia la prima pressa di Gutenberg –, fino a trovare la sua massima diffusione nel XVII secolo, dove la produzione libraria, il numero di testi pubblicati, diverrà uno dei principali elementi di distinguo del successo di un poeta, il discrimine tra testo a stampa e manoscritto è uno dei momenti più esemplificativi dell'incipiente Cinquecento.⁸⁸

Rappresentato quasi interamente dal nome di Aldo Manuzio, e dalle tipografie che sorsero a Venezia, lo sviluppo del settore tipografico «fu decisivo per la formazione e la circolazione di una letteratura nazionale».⁸⁹ Innanzitutto si riproposero e si rafforzarono questioni affiorate fin dal Trecento, dal confronto con le altre letterature, sia quella classica che quella nuova europea, fino a discussioni che vertono esclusivamente sul piano linguistico e storico.

In seconda istanza la stampa fu motivo propulsore per lo sviluppo della critica,⁹⁰ che per la prima volta pone sullo stesso piano scrittori antichi e moderni, a partire dai protagonisti del Quattro-Cinquecento. Fatti di nuova portata non solo per l'Italia, ma anche per il resto d'Europa, furono infatti la

⁸⁷ STOPPELLI P., *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 9.

⁸⁸ Su tale discrasia, e specificamente in riferimento al periodo da noi trattato, si rimandi per ora a ZITO P., *Granelli di Senapa all'indice: tessere di storia editoriale (1585-1700)*, Pisa, Fabrizio Serra, 2008. Per lo stesso problema, incentrato sul '500 ma utile all'acquisizione di strumenti critici di base, si faccia riferimento a TOSCANO T., *Tra manoscritti e stampati*, Napoli, Loffredo, 2018. Infine, sul problema della censura, che pure caratterizzerà il '600, si rimanda a LOPEZ P., *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Napoli, Edizioni del Delfino, 1974. Sull'evoluzione dello stile poetico tra i due sistemi scrittori si rimanda invece a CHAYTOR H. J., *Dal manoscritto alla stampa* (trad. italiana di RADAELLI A.), Roma, Donzelli, 2008. Esempi concreti sono forniti dai poeti barocchi Scipione Errico, Tommaso Gaudiosi e Giacomo Lavagna, le cui rime circolarono manoscritte per lungo tempo prima di essere stampate *post mortem* (*infra*).

⁸⁹ MORETTI W., BARILLI R., *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte* in A.A.V.V., *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Bari, Laterza, 1982, p. 117. Si rimandi inoltre a SANTORO M., *Il libro a stampa: i primordi*, Napoli, Liguori, 1990.

⁹⁰ STOPPELLI P. (a cura di), *Filologia dei testi a stampa, Introduzione*, op. cit., pp. 7-10.

trattatistica e la nuova scienza artistico letteraria, di cui seguiremo la storia a partire da questo momento fino al termine del primo capitolo.

Ovviamente il latino conservava ancora un ruolo significativo nel nascente mondo del libro, e non solo nella poesia, quanto anche nei trattati. Tuttavia, «benché favorito da una possibilità di circolazione extranazionale e dalle prescrizioni ufficiali decise dopo il Concilio di Trento (1545-1563), il latino si ridurrà sempre più al metalinguaggio della produzione scientifica e accademica [...]. L'uso del volgare letterario era ormai difatti diffuso e trionfante anche nei nuovi capolavori cinquecenteschi».⁹¹

Passando definitivamente al XVI secolo, è da segnalare che anche il primo '500 si instaura nel segno del petrarchismo,⁹² e anzi nel '500 vanno datati, come ha indicato Luigi Baldacci,⁹³ i petrarchisti veri e propri. Rientrano in questa tendenza Pietro Bembo, Benedetto Gareth, Galeazzo di Tarsia, Michelangelo Buonarroti, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Francesco Berni, Giovanni della

⁹¹ DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, op. cit., pp. 243-242. Come aveva già notato De Sanctis (*Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morando, 1870, nuova edizione BUR 2006), il latino era il linguaggio adoperato perlopiù dalla classe nobiliare, che di fronte all'espansione del nascente volgare non solo «ambiva a una forma più nobile e decorosa», ma tramite il rifiuto del nuovo linguaggio letterario accentuava «lo stacco sempre più profondo tra essa e il popolo». Sarà solo con Bembo che si troverà una mediazione tra le istanze conservatrici della classe aristocratica e l'esigenza di una lingua che fosse comune alle élites del clero e della borghesia, mentre per l'utilizzo della poesia neolatina torneremo nel merito nel quarto capitolo.

⁹² Eccezione è solo una brevissima scuola che fa capo a Tebaldeo (1463-1567), la quale viene definita dai critici con la formula di «secentismo anticipato»: in essa il modello di Petrarca viene forzato e rimaneggiato in operazioni soprattutto di 'maniera'. D'ANCONA A., *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, in ID. *Pagine di letteratura e di storia*, Firenze, Sansoni, 1914 (seconda edizione), pp. 119 ss.

⁹³ BALDACCI L., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Napoli, Ricciardi, 1957 e ID. *Lirici del Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1999. Si rimandi anche a FERRONI G., QUONDAM A., *Il petrarchismo*, in ID. *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 211-233. Datato, infine, ma imprescindibile sulla linea petrarchesca nel Cinquecento è GRAF A., *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in ID. *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888.

Casa (quest'ultimo riportando *in auge* la forma sonetto),⁹⁴ e sotto alcuni aspetti anche Ariosto.⁹⁵ Il petrarchismo avrà inoltre propaggini fino al primo decennio della seconda metà del secolo, con autori come Ludovico Paterno.⁹⁶

Petrarca rispondeva insomma a quel principio di imitazione che era stato finora applicato solo ai classici greci e latini,⁹⁷ il rifacimento ad un *auctor*, l'autore "che accresce",⁹⁸ motivo di pregio e valore della propria opera.⁹⁹

⁹⁴ SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, II, op. cit., pp. 6-8. Sul petrarchismo dell'autore si veda invece MARINI Q., *Per una storia della poesia di Giovanni Della Casa*, «Italice», n. 82, 2005, pp. 451-471.

⁹⁵ Si fa riferimento alle *Rime*, come indicano SEGRE C., OSSOLA C., *Antologia della poesia italiana*, op. cit., p. 11. Di Ariosto è inoltre importante segnalare e la produzione lirica latina (di cui abbiamo sessantasette componimenti conservati tra epigrammi, elegie, epitalami) e la ripresa del genere satirico autobiografico, sulla cui particolarità avremo modo di ritornare in sede antologica relativamente all'ibridazione dei generi letterari.

⁹⁶ Si fa riferimento a *Il nuovo Petrarca*, Venezia, Bevilacqua, 1560. Per quanto riguarda un approfondimento sul petrarchismo nel Meridione, nonché sulla figura di Paterno in tal senso, si rimanda a RAIMONDI E., *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in ID. *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994 (edizione accresciuta), pp. 267-306. Per una visione generale del petrarchismo nel Cinquecento si faccia riferimento a DI BENEDETTO A., *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in «Literatura» a. 2006, n. 48, pp. 14-45. Per un ritorno del petrarchismo in pieno '600, infine, cfr. QUONDAM A. (a cura di), *Petrarca in barocco, Cantieri Petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004.

⁹⁷ Al riguardo, il *Canzoniere* di Benedetto Gareth, detto il Chariteo, pubblicato a Napoli nel 1506, rappresenta un ottimo esempio di tale avvenuta equiparazione, rendendo note fin da subito al lettore le due fonti principali (e dunque eguali) del suo lavoro poetico: Properzio e Petrarca.

⁹⁸ Cicerone, *De Oratore*, cit., III, 10; Dante Alighieri, *Convivio*, cit., I,1,1, *De Monarchia*, cit., II,3; Pietro Bembo, *De imitatione epistola*, in SANTANGELO G., *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, 1954, pp. 21-27.

⁹⁹ Per un approfondimento riguardo al binomio *imitatio-aemulatio* nella poesia rinascimentale si rimandi almeno a tre studi di base: CROCE B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, in «La Critica», 27, 1929, pp. 350-352; MAZZACURATI G., PLAISANCE M., *Scritture di Scritture: Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 23, 153, 555-556; GARDINI N., *Le umane parole*, op. cit., p. 48, quest'ultimo soprattutto per la questione della lingua in poesia. Secondo Gardini infatti «l'*imitatio* dei testi antichi è un modo per rafforzare il volgare

Ciò avviene perché «la conoscenza degli autori aiuta a scrivere meglio, se lo scopo è di emularli o superarli, tanto nell'*inventio* quanto nella *dispositio* e nell'*elocutio*».¹⁰⁰ L'*imitatio* (nei confronti di un antico o di un moderno) è così una pratica che può definirsi a cavallo tra Poetica e Retorica, giacché essa viene sovraordinata a tre degli elementi fondamentali della Retorica classica i quali, a partire proprio dal Rinascimento, risulteranno inscindibili da qualunque tipo di discorso sull'arte della scrittura.¹⁰¹

Applicate all'ambito lirico, come mostra Gisèle Castellani, tali categorie corrispondono a una precisa e minuziosa ripartizione del testo, al fine di «conferire alla poesia lo strumento sicuro per *piacere*»:¹⁰² una prima incursione 'prebarocca' nella definizione di un canone estetico della letteratura. Esse si applicano inoltre anche al «contenitore» del testo poetico, ovvero l'antologia o il canzoniere, come ha dimostrato Franco Tomasi in Italia,¹⁰³ e Jean Rousset in Francia.¹⁰⁴

L'*inventio*, ad esempio, è la scelta dell'argomento da trattare, ed è dunque strettamente connessa alla teoria degli stili, da adeguare a una delle forme scelte, ma lo è anche alla Topica, l'arte di "trovare" gli *argumenta* da adattare ai *loci*, le 'sedi' del periodo. La *dispositio* pertiene all'ordine delle parole, «naturale» o «legittimo» quando segue l'uso corrente, «artificiale» quando lo

letterario, e ancorare i neonati testi a un passato illustre». È chiaro come il versante linguistico della letteratura risulti in questo periodo attraversato da due linee coincidenti: da una parte la capacità di 'riassorbire' i classici, traducendo l'immaginario poetico antico nella nuova letteratura volgare (i *tòpoi*), dall'altra la volontà di far penetrare la Retorica antica entro quella moderna, adattando la sintassi e i moduli lessicali dei poeti moderni sui grandi del passato.

¹⁰⁰ ALFANO G., RUSSO E., GIGANTE C., *Il Rinascimento*, Roma, Salerno, 2016, p. 51.

¹⁰¹ Cfr. TOMASI F., *La lirica rinascimentale (1540-1570)*, Roma-Padova, Antenore, 2012.

¹⁰² CASTELLANI G. M., *La poetica del Rinascimento*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., pp. 116-120. Il corsivo è nostro.

¹⁰³ Per l'evoluzione della forma "libro di poesia", si rimandi almeno a FEDI R., *La memoria della poesia, Canzonieri lirici e libri di rime nel Cinquecento*, Roma, Salerno editrice, 1990. L'osservazione è invece tratta da TOMASI F., *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento* in ID. *Canzonieri in transito, Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento*, Milano, Mimesis, 2005.

¹⁰⁴ ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Corti, 1968, pp. 18-19.

infrange per ottenere un effetto ritmico o metrico. L'*elocutio* riguarda l'*ornatus*, dunque il discorso figurato, l'assonanza, la rima, l'anafora, i tropi.¹⁰⁵

Tali categorie erano apparse per la prima volta nel Quattrocento, come indica Morpurgo-Tagliabue,¹⁰⁶ ed erano ripartizioni applicabili a qualunque opera artistica (si veda ad esempio l'uso che ne fa Alberti in *Dell'Architettura* I, II, VI): la *dispositio* è l'ordine dell'arte (disegno, posizione, o rilievo); l'*elocutio* è l'ornamento, come «l'avvenimento dei lumi e delle ombre», e così via.

Quanto a noi interessa è che questa triade, applicata all'ambito lirico, influenzerà a più riprese la percezione del genere poesia, nonché le forme e i temi da adeguare ai componimenti in quella che sarà la teoria letteraria dal Cinque al Seicento,¹⁰⁷ con la conseguenza di quanto risulterà un vero e proprio "blocco" del genere lirico. Ci avviciniamo infatti a un punto nodale che pertiene al campo in comune tra Poetica e Retorica, su cui trarremo considerazioni nel paragrafo successivo.

Prima però è necessaria un'ulteriore catalogazione di forme, ancora alla ricerca dei modelli antichi, al fine di analizzare i generi poetici che il Quattro Cinquecento lascia alla lirica moderna, e l'ibridazione che tali forme subiscono a contatto coi testi latini. Croce ha parlato al riguardo di «restaurazione dei generi antichi [...] con la quale si volle mettere fine alla elementarità e alle rozzezze medievali»,¹⁰⁸ e la lista qui di seguito ben spiega l'antitesi su cui si basa il pensiero del critico:

¹⁰⁵ I tropi sono le figure retoriche legate all'espansione semantica. La *Rhetorica ad Herennium* ne annoverava dieci, lo stesso farà Lamy nel '600 (Quintiliano, *Institutio*, cit., ne contava invece 15); Heinrich Lausberg, nella cui linea ci inseriamo, ne cataloga nove: metafora, metonimia, sineddoche, antonomasia, enfasi, iperbole, ironia, litote, perifrasi: *Trattato di Retorica letteraria* (trad. italiana di SANTINI L. R.), Bologna, Il Mulino, 1969. Cfr. anche MORTARA GARAVELLI B., *Prima lezione di retorica*, Bari, Laterza, 2011, pp. 72-73.

¹⁰⁶ MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco* in A.A.V.V. *Retorica e Barocco* (a cura di CASTELLI E.), Roma, Fratelli Rocca Editori, 1955, pp. 131-132.

¹⁰⁷ Si ricordi quanto tale tripartizione poetica verrà legata poi all'*actio*, ovvero alla *pronuntiatio*, cioè alla "performance" del discorso e alla buona ricezione del testo. CORNILLIAT F., LANGER U., *La poetica del Rinascimento* in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche*, p. 128.

¹⁰⁸ CROCE B., *La poesia*, op. cit., p. 171.

EPIGRAMMA ed ELEGIA, tra i pochi testi poetici ad essere composti ancora in lingua latina, nel metro del distico elegiaco, si caratterizzano come poesia di tipo erudito, e pienamente incanalata nel gusto umanistico della riscoperta dei classici antichi. Esponenti umanisti, oltre ai poeti sopracitati, furono Francesco Filelfo, Maffeo Vegio e Cosimo de' Medici. Una data di scarto, nella definizione delle due forme, fu quella del 1494, quando ad opera di Lascaris fu tradotta l'*Anthologia Graeca* di Meleagro, la più grande raccolta pervenutaci di epigrammi dell'antichità, la cui influenza sui generi letterari vedremo chiaramente a '500 inoltrato.

DITIRAMBO, componimento di origine greca legato al vino. Perduta la sua funzione religiosa ritornerà sulla scena del XV secolo con Poliziano,¹⁰⁹ sebbene avrà massima espansione solo nei secoli successivi, con Gabriello Chiabrera e Lorenzo Magalotti. Ditirambica, sarà a fine '600 genericamente definita tutta la poesia lirica, secondo una definizione che avrà molta fortuna a partire dai trattati di Meninni.

ODE, componimento di origine greca, si diffonde nella letteratura volgare tramite il modello delle odi oraziane. Sviluppata a partire dai testi dei poeti umanisti Jean Lemaire, Jean Bouchet, Barthélemy Aneau, Jean Martin,¹¹⁰ ebbe tra i suoi primi esponenti Pietro Bembo (*Carmina* 1533) e Bernardo Tasso (*Libro primo degli amori* 1531).¹¹¹ A quest'ultimo sono attribuite le prime odi in volgare della nostra letteratura,¹¹² mentre a Bembo va il merito

¹⁰⁹ MAZZOLENI A., *Rime oneste de' migliori poeti antichi e moderni*, II, Bassano, Tipografia Remondiniana, 1811, p. 412. Come dichiara il curatore della silloge, il ditirambo di Poliziano *Ogn'un segua Bacco te, / Bacco Bacco Evoè*, è un coro dell'*Orfeo* che fu «scorporato» dal testo da Crescimbeni e Quadrio, i quali lo ritennero degno di valore poetico anche se privato di una cornice dichiaratamente drammatica.

¹¹⁰ GARDINI N., *Le umane Parole*, op. cit., p. 163.

¹¹¹ È opportuno indicare che con Tasso siamo a dieci anni di distanza dal *Premier livre des odes* di Pierre Ronsard (*infra* 1.6, 1.8, 2.3), il massimo esponente del modulo odaico, nonché modello di riferimento di temi e forme liriche per la seconda generazione barocca.

¹¹² FERRONI G., *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso*, Pisa, ETS, 2011, pp. 99-144.

di aver riadattato la struttura metrica dell'ode antica sulla base delle strofi di Orazio (secondo uno schema di due quartine in rima incrociata).

5. Dal Rinascimento al Tardo Rinascimento: Poetica e Retorica

Un'ulteriore chiarificazione prima di procedere con il ragionamento: tra il 1415 e il 1417 Poggio Bracciolini aveva rinvenuto i manoscritti originali dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano, e ben 9 orazioni ciceroniane (tra cui, è bene notare, risaltano quelli che a breve saranno i grandi manuali sull'utilizzo della *gravitas*).¹¹³ Circa trent'anni dopo, nel 1444, Giorgio Trebisonda pubblicava una *Rhetorica* in cui si anticipa un problema che caratterizzerà l'intero Cinque-Seicento, quello della *elocutio*, l'elemento retorico che pertiene al 'bello' di un testo, connessa con l'arte poetica.¹¹⁴

L'affermazione della teoria degli stili a cui abbiamo accennato più volte, la irreversibile fusione di Retorica e Poetica, infine l'estensione all'applicabilità del principio di imitazione del classico (di cui soprattutto l'*Institutio*),¹¹⁵ sono cambiamenti prevedibili anche da una mera raccolta di dati cronologici. Siamo di fronte a quanto Raimondi ha definito «il passaggio dalla natura alla regola»,¹¹⁶ ovvero la serrata applicazione di norme e precetti a cui uniformare un testo poetico, la quale influenzerà gran parte del Cinquecento. È difatti da

¹¹³ Nello stesso periodo Flavio Biondo e Cosimo da Cremona ricopiavano da un antico manoscritto rinvenuto in Lodi la trilogia ciceroniana *Orator*, *De Oratore*, *Brutus*, testi fondamentali per la teoria tripartita degli stili, e per i concetti di *vitia* e *virtutes elocutionis*, su cui ritorneremo più tardi.

¹¹⁴ Nella Retorica antica, è opportuno ribadirlo, l'*elocutio* è una delle cinque fasi del discorso oratorio (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio*), pertinente alla creazione di un discorso ornato e linguisticamente perfetto.

¹¹⁵ BARTHES R., *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», XVI, 1970, pp. 172-223. Il primo libro dell'*Institutio Oratoria*, tra le principali fonti lette da Bembo, come si legge nell'*Epistola a Pico della Mirandola*, rappresenta a conti fatti un vero e proprio ricettacolo di regole e formule sul principio dell'imitazione autoriale, nonché sulla sua differenza con la pratica dell'*aemulatio*.

¹¹⁶ RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 51.

queste premesse che prende avvio l'epoca dei grandi teorizzatori, come ad esempio Bembo, ancora in ambito umanistico, o Antonio Minturno.

Come nota Grosser, il periodo a cavallo tra 1470 e 1530 era stato caratterizzato da un debole interesse per la teoria letteraria, e se si escludono la *Rhetorica* di Giorgio di Trebisonda (il Trapezunzio), o gli *Asolani* e le *Prose* di Bembo, in sé già discussioni di tipo «meramente formale»,¹¹⁷ non vi era una attenzione profonda ed omogenea che possiamo registrare nei confronti della poesia lirica.¹¹⁸

A tal proposito è opportuno ricordare come Bembo pubblichi le *Prose della volgar lingua* nel 1525, e che la sua opera, al di là del duro giudizio di Grosser, sia invero da considerare pionieristica. Essa rappresenta un punto di svolta nell'istituzione di una lingua letteraria che ancora stentava ad imporsi,¹¹⁹ nonché un secondo importante tentativo, dopo Dante, di armonizzare Retorica e Poesia (allora rappresentate da Cicerone e Petrarca), attraverso l'unione del modello delle *elegantiae* latine con un più moderno patetismo di ispirazione

¹¹⁷ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare, Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, p. 2. Per un approfondimento delle opere nel senso di una «sistematizzazione dei generi letterari», MAZZACURATI G., *Pietro Bembo: la grammatica del dominio*, in «Lavoro critico», n. 7-8, 1976, pp. 202 ss.

¹¹⁸ Cfr. SPINGARN J. E., *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905, p. 6: «nella Rinascenza per essa (sc. la lirica) non si ebbe una teoria propriamente detta; coloro che ne trattarono portarono la loro attenzione soprattutto alla struttura formale, il suo stile [...]».

¹¹⁹ Si pensi come a soli quattro anni dopo, nel 1529, risalga la traduzione in volgare, ad opera di Trissino, del *De vulgari eloquentia*, opera del tutto dimenticata nella tradizione teorica del Quattrocento (FORNI G., *Rassegna di studi sulla lirica del Cinquecento, Dal Bembo al Casa*, «Lettere italiane», n. 52, n. 1, gennaio-marzo 2000, pp. 100-106). L'attenzione crescente nei confronti della lingua volgare in poesia, il cui massimo punto di arrivo può essere rappresentato da Tasso, non fa sì tuttavia che il latino perda il primato nella trattatistica normativa, come risulterà chiaro dalla successiva lista di trattati sull'arte poetica.

petrarchesca.¹²⁰ Ma accanto a Bembo, come nota Gardini, un ruolo fondamentale nella teoria della letteratura fu svolto soprattutto da Aristotele.¹²¹

Soggetto a una nuova diffusione nel 1549, dopo un moderato interesse nello scarto tra XV e XVI secolo – a partire dalla traduzione di Bernardo Segni –, oltre a determinare un ulteriore spostamento di interesse dalla Retorica alla Poetica, lo Stagirita portò in primo piano il problema della codificazione dei generi, nonché quello del rapporto tra genere e stile.¹²²

Non è un caso se nella seconda metà del '500 assistiamo a una copiosa diffusione di teorie sullo stile, che a pochi anni dalla prima edizione delle *Prose* rimettono in discussione la suddivisione operata dal cardinale, al quale rimane solo il merito di avere anticipato una tendenza secolare.¹²³ Tra queste è lecito ricordare almeno quella di Antonio Minturno (sulla quale torniamo a breve), nel quadro delle teorie pluripartite che rifiutano la tripartizione bembesca sull'esempio del greco Pseudo Demetrio.¹²⁴

¹²⁰ Si fa riferimento a quella raffinatezza dello scrivere di cui aveva trattato anche Valla quasi un secolo prima, in *Elegantiae linguae latinae*, cit., 1435-1444.

¹²¹ GARDINI N., *Storia della poesia occidentale: lirica e lirismo dai provenzali ai postmoderni*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 43-47. Bembo sarà, non a caso, anche il primo a teorizzare i tre stili dell'*elocutio* applicati alla scrittura dei versi: grande, medio o «mezzano», e basso, di cui *Infra*.

¹²² Al 1536 risale la prima traduzione in latino di Aristotele, a cura di Alessandro de' Pazzi. Ma essa, insieme alle traduzioni precedenti, quella di Moerbeke nel XIII secolo (la quale è a sua volta successiva al *Commento* di Ermanno il Tedesco), e quella di Valla del 1498, insieme con le *Praelectiones* di Poliziano (1491-1493), non ebbe grande diffusione, come testimonia GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., p.2.

¹²³ GROSSER H., *ivi*, pp. 66-67. Al riguardo anche GARDINI N., *Le umane parole*, op. cit., p. 88: «Bembo stacca le *res* dai *verba*, anticipando in parte, anzi autorizzando le portentose conseguenze della sua rivoluzione, quali appaiono per esempio nella scrittura di uno dei suoi più intelligenti e innovativi discepoli, Giovanni della Casa» (su cui torneremo nel paragrafo successivo).

¹²⁴ Si fa riferimento al trattato *Perì ermenéias*, tradotto in latino nel 1509 nell'edizione aldina dei *Rhetores Graeci* col titolo *De elocutione*, ma alla cui fortuna contribuirà il *Commentario* curato da Pier Vettori nel 1562 (successivo a una seconda traduzione che lo stesso aveva curato del *De elocutione* per Giunti nel 1552), come indica RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, p. 26. Lo studioso testimonia anche una lettura dell'opera da parte di

Tale rinnovato interesse per la trattatistica antica, da una parte la *Poetica* di Aristotele, che forniva nuovi criteri di *mimesis* e verisimiglianza, dall'altra Cicerone ed Ermogene, per i reinterpretati concetti di *elegantia* e di *suavitas* (quest'ultima spesso confusa con la *varietas* che invece appartiene alla *gravitas* dello stile),¹²⁵ apre un fecondo periodo di critica letteraria in cui i trattati e i dialoghi di poesia che adesso esporremo, talvolta in contrasto, altre volte procedendo lungo una linea comune, tentano di conciliare le rigorose classificazioni degli Antichi con i nuovi moduli assunti dalla poesia lirica.

Lo stato degli studi moderni su questi trattati è quello di un'interpretazione che procede per categorie tripartite, ovvero una suddivisione in autori di ascendenza poetica oraziana, legati al binomio dell'*utile dulci*; autori di ascendenza aristotelica, impegnati a congiungere in *unicum* Poetica e Retorica; autori di influenza platonica, assidui sostenitori del *furor* creativo.¹²⁶ Tuttavia, data la eccessiva semplificazione di questa lettura, nonché l'estrema 'liquidità' delle categorie che trattiamo, si preferisce in questa sede una presentazione fatta ancora per progressione cronologica. La linea di pensiero dominante, quando possibile, sarà opportunamente indicata, con riferimento soprattutto agli studi di

Torquato Tasso. Al *Commentario* seguiranno infatti le *Postille* del cortigiano, con le quali il poeta dibatte, tra i numerosi argomenti, sul ruolo specifico della 'musicalità' nella poesia lirica (*infra* 1.6).

¹²⁵ Il *Sullo stile* di Ermogene era stato tradotto in latino presso Manuzio (1509), nel secondo volume dei *Rhetores Graeci* in cui era raccolto anche lo Pseudo Demetrio (GROSSER H., *ivi*, p. 31). Per quanto riguarda la definizione di *gravitas* nella lirica Cfr. BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 82-84: «il massimo rappresentante (della *gravitas*) è Giovanni Della Casa [...] (essa) consiste da una parte nello stato di conflitto permanente della sintassi con il metro: che significa inarcatura di singole frasi o addirittura sintagmi o di interi periodi al di sopra delle partizioni metriche, ma anche collocazione delle pause in posizioni interne non canoniche al verso, e cioè fuori dalle sedi consuete di cesura». Categoria ancora derivata dalla Retorica classica, e affine al concetto di *ornatus* (*supra* parr. 2 e 3), la *gravitas* è definibile come la caratteristica di base dello *stile sublime*, Cfr. AFRIBO A., *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2002.

¹²⁶ Cfr. MORETTI W., BARILLI R., *La letteratura e la lingua, le poetiche e la critica d'arte*, in A.A.V.V. *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, op. cit., pp. 147-148.

Bernard Weinberg e Marvin Herrick, al fine di trasmettere l'idea di quella che fu una vera e propria attività di 'montaggio' e 'smontaggio' dell'arte poetica.¹²⁷

Si pensi al *De arte poetica* di Marco Girolamo Vida (1527), che «apre in senso cronologico (ma soprattutto nell'ottica oraziana) la interminabile sequela dei trattati rinascimentali»,¹²⁸ o alla *Poetica* di Bernardino Daniello (1536),¹²⁹ o sulla stessa linea al *De imitatione* di Bartolomeo Ricci (1541), al *Della retorica* di Sperone Speroni,¹³⁰ al *Della imitazione* di Giulio Camillo Delminio (1544).¹³¹

Si pensi ancora alle *Explicationes* di Francesco Robortello (1548) in ambito aristotelico,¹³² al *De arte poetica* di Marcantonio Maioragio (1550) – contemporaneo alla *Rhétorique* di Père Josset (1550) –,¹³³ al *Dell'arte poetica*

¹²⁷ MARVIN H. T., *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, University of Illinois Press, 1946.

¹²⁸ BARILLI R., MORETTI W., *ivi*, p. 147. il corsivo è nostro. Cfr. anche BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Retoriche e poetiche dominanti*, op. cit., pp. 82-83

¹²⁹ L'opera «fa passare la concezione oraziana della poesia nello schema generale della Retorica ciceroniana, organizza cioè i concetti ed i precetti di Orazio secondo le categorie dell'invenzione, della disposizione, e dell'elocuzione», GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., p. 66.

¹³⁰ Per BARILLI R., MORETTI W., *ivi*, pp. 149-150, egli è il primo a separare l'*elocutio* dall'*inventio* e dalla *dispositio*, dunque la Poetica, «arte che mira al discorso ornato, intenso, altamente emotivo» dalla Retorica, la quale «mira al discorso logico, alla dimostrazione sillogistica [...] il campo arido delle scienze, piuttosto che quello vario e piacevole della poesia».

¹³¹ Nella *De imitatione* di Ricci, riproponendosi l'opposizione tra *ars* e *natura*, si traccia una mappa dei «tipi» letterari attraverso i quali trarre i modelli di imitazione «esemplare» (che sono ovviamente tutti latini). Nel trattato di Delminio si torna sul problema dell'imitazione in riferimento ai modelli del classico, prediligendo quella che l'autore definisce, sull'esempio ciceroniano, «la scelta del modello unico». GARDINI N., *Le umane parole*, op. cit., p. 13.

¹³² Con le *Explicationes* si corregge la traduzione latina della *Poetica* di Alessandro de' Pazzi (1536) e si parafrasa l'*Ars poetica* oraziana. Le teorizzazioni di Robortello saranno oggetto di discussione nel secondo Rinascimento. Cfr. CARLINI A., *L'attività filologica di Francesco Robortello*, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine, 1967.

¹³³ Esempio di «perfetto ciceroniano» (BARILLI R., MORETTI W., *ivi*, p. 141), Maioragio è intento a stabilire la superiorità della poesia sulla filosofia, dunque della persuasione sulle arti

di Girolamo Muzio (1551), o alla *Poetica* di Girolamo Fracastoro (1555), alla *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti (1559), all'*Arte poetica* (1563) e al *De poëta* di Antonio Minturno (1559),¹³⁴ alle *Annotazioni* di Alessandro Piccolomini (1560),¹³⁵ al *Dell'imitazione poetica* di Bernardino Partenio (1560),¹³⁶ al *Dedalion* o *ver del poeta* del platonico Scipione Ammirato (1560), o ancora alla *Poetica horatiana* di Giambattista Pigna (1561),¹³⁷ e ai *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero (1561),¹³⁸ entrambi di impostazione oraziana.

logico dimostrative della Retorica. Riguardo alla *Rhétorique*, invece, su cui torniamo nel capitolo 2, rimandiamo per ora a FUMAROLI M., *L'Âge de l'éloquence: Réthorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Paris, Champion, 1980.

¹³⁴ Nell'opera il trattatista non solo rende evidente la necessità di estendere l'oggetto della poesia oltre l'imitazione delle semplici 'azioni umane' (le *praxeis* aristoteliche, su cui torneremo in 3.3), ma analizza anche il «modo» dell'imitazione, affermando che «in Petrarca due persone intender possiamo: l'una del Poeta, quando egli narra; e l'altra dell'amante, quando dirizza a Madonna Laura il suo dire», *Arte poetica*, cit., p. 175.

¹³⁵ L'*Annotazione* sviluppa un interessante collegamento tra i poemi lirici e il coro tragico, il cui carattere mimetico viene riaffermato sulla base di un parallelismo con l'ode e le altre forme liriche. LO VERME S., *Le Annotazioni alla Poetica di Aristotele di Alessandro Piccolomini* in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, XVI Congresso ADI, 19-22 settembre 2012.

¹³⁶ Nell'opera il concetto di imitazione viene connesso al principio di «bello» poetico, dunque all'utilizzo dell'*exemplum* (il classico dal quale attingere) come via di mediazione nella scissione tra *ars* e *natura*. Cfr. BENEDETTI S., *Accusa e smascheramento del «furto» a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra Giovan Battista Pigna e Giovan Battista Giral di Cinzio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Atti del Seminario di studi di Roma (a cura di GIGLIUCCI R.), 30-31 maggio 1996, Roma, 1998.

¹³⁷ Nella *Poetica* di Pigna il principio del verisimile oraziano è messo in contrasto con quello aristotelico: «Aliqui vero necessarium ab Aristotele fuisse additum existimant: ita ut ipsum quoque sequi debeamus. Sed graviter errant, neque enim diversum est a verisimili, quod Horatius proponit [...]. Siquidem dunatá ibi [in *Aristotele, Poetica*, 1451a 39] sunt verisimilia». PIGNA, *Poetica Horatiana*, op. cit., p. 79. Cfr. WEINBERG B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, University of Chicago Press, 1961, p. 467.

¹³⁸ Nell'opera si pone il problema per cui assumere la categoria di imitazione come valida anche per la lirica significherebbe far rientrare nel genere anche i dialoghi, dunque qualunque arte mimetica (al riguardo Cfr. ALFANO G., *Il racconto e la voce: mimesi e imitatio nel dibattito aristotelico sul dialogo* in «Filologia e Critica», XXIX, 2004, pp. 162-173). Per Scaligero la

Si aggiungano infine la *Poetica volgarizzata* di Ludovico Castelvetro (1570),¹³⁹ tornando nuovamente in ambito aristotelico – utilizzata anche da Marino e recente testimonianza della fortuna del trattato nel Seicento –,¹⁴⁰ quindi i *Discorsi* di Giulio Del Bene (1574), i *Discorsi sull'arte poetica* di Torquato Tasso (1578-1579), di cui tratteremo in una sezione a parte, il *De poetica* di Giovanni Antonio Viperano (1579),¹⁴¹ le *Lezioni* e il *Ragionamento*

lirica è sola «enarratio» degli affetti senza che in essa intervenga una ‘persona drammatica’. L’autore interpreta la *Poetica* secondo i dettami della *Repubblica* di Platone (in cui la poesia è condannata in quanto imitazione della imitazione), opponendo in un’inconciliabile antitesi il già delicato equilibrio tra *docere* e *delectare*, tutto a favore del primo. Lo scopo è evitare quelli che sono i «monstra» di un’immaginazione senza freni (famoso è ad esempio il suo giudizio negativo sulla *Pharsalia* di Lucano, il cui gusto dell’orrido è giudicato eccessivamente inverosimile). Cfr. FERRARO M. S., *Giudizi critici e criteri estetici nei Poetics libri septem*, University of North Carolina Press, 1971.

¹³⁹ Ulteriore traduzione di Aristotele, dopo quella di Alessandro de’ Pazzi e quella di Bernardo Segni del 1549 (cui seguirà l’anno successivo quella di Maggi, e di Vettori nel 1560-’64). In essa si pone al vaglio il verosimile della poesia epica e tragica, dimostrando come l’ipotesi aristotelica non conciliasse in maniera adeguata il «giovamento» e il «diletto». SIEKIERA A., *La poetica volgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in A.A.V.V., *Ludovico Castelvetro, Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, Firenze, Olschki, 2008, pp. 25-28. Cfr. anche RAIMONDI E., *Gli scrupoli di un filologo: Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, «Studi petrarcheschi», 5, 1952, pp. 131-210.

¹⁴⁰ RUSSO E., *Castelvetro nel primo Seicento*, in A.A.V.V., *Atti e memorie dell’Arcadia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013. Sull’utilizzo del trattato da parte di Marino è opportuno specificare che esso sia inesistente. La testimonianza addotta da Russo, che tiene chiaro come il rifacimento del poeta barocco a un trattatista del Cinquecento sia solo «di forma», ha soltanto lo scopo di segnalare la tradizione dell’opera anche nel Seicento, un campo di studi che lo studioso definisce ancora «inesplorato» riguardo allo sviluppo della trattatistica.

¹⁴¹ Del Bene, in posizione analoga a Segni, sarà anche autore, nello stesso anno, del trattato *Che egli è necessario à l’esser poeta imitare actioni* (Cfr. GARDINI N., *Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le «Lezioni intorno alla poesie» di Agnolo Segni*, in «Studi italiani», 7/1, 1995, p. 36). Per quanto riguarda invece Viperano, il trattatista, partendo dall’*Ars Grammatica* di Diomede, ricostruisce una lunga lista di generi letterari dividendo tra generi

di Agnolo Segni (1581),¹⁴² il *Dialogo del furor poetico* di Girolamo Frachetta (1581),¹⁴³ che si richiama alla linea platonica insieme alla *Poetica* di Patrizi da Cherso (1586),¹⁴⁴ mentre ancora in ambito aristotelico è opportuno segnalare la quasi contemporanea *Parafrasi della Poetica* di Antonio Riccoboni (1584),¹⁴⁵ o ancora la *Questione della poesia* di Lorenzo Parigiuolo (1586), il *Verato* o la *Lezione* di Giambattista Guarini (1588-1593),¹⁴⁶ il dialogo *Dell'Imitazione e*

lirici e generi poematici in base a criteri di «forma» e di «imitazione» (Cfr. MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, op. cit., pp. 24-27).

¹⁴² L'opera di Segni, impegnata nel compito di difendere la nuova lirica (il «genere petrarchesco») comincia da una riformulazione del concetto aristotelico di *mimesis*. Segni ammette che la scrittura poetica possa essere «imitazione», ma nega che la categoria classica di imitazione vada intesa come «imitazione di azioni»; mescolando Platone e Aristotele il trattatista afferma che essa è «parlare di qualunque cosa in altrui persona». WEINBERG B. (a cura di) *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, op. cit., p. 21.

¹⁴³ Importante è che qui l'elogio del *furor* si accompagna a un interesse di ricostruzione storica delle forme poetiche, i cui risultati sono antitetici a quelli della *Poetica* aristotelica, come ha dimostrato FREZZA G., *Sul concetto di 'Lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», vol. 53, n. 2, 2001, p. 293.

¹⁴⁴ Patrizi definisce quell'«agire poetico» che nel *Verato primo* Guarini utilizzerà alla base della propria «forzatura» di Aristotele. Per il trattatista, che si basa su una lezione del manoscritto di Aristotele che registrava *analogon* invece di *alogon*, e cioè *proporzionato* anziché *illogico*, dunque *falso*, giunge a un ragionamento per cui anche il verisimile può generare meraviglia (*to a(nà)logon, di'ho symbainei màlista to thaumastòn*). In quest'ottica le cose impossibili ma credibili sono preferibili alle possibili incredibili (*tà dynata apìthana*), *Poetica* XXIV, 1460a 27. Cfr. SCARPATI C., 1585-1587, *Tasso Patrizi e Mazzoni*, in «aevum», a. 76, settembre-dicembre 2002, p. 762.

¹⁴⁵ Nell'opera si mescolano i punti in comune di Aristotele e Cicerone, nel tentativo di una nuova definizione dei generi poetici. FREZZA G., *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, op. cit., p. 281.

¹⁴⁶ Guarini separa il concetto di *mimesis* da quello di *delectare*, e rifiuta la divisione dei generi in favore della sperimentazione moderna (cosa che farà anche sul piano pratico, teorizzando, sulla linea di Giraldo Cinzio, il nuovissimo genere della tragicommedia). CASTELLANI G. M., *La poetica del Rinascimento* in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., p. 126.

dell'*Invenzione* di Giulio Cortese (1590), su cui avremo modo di tornare in materia di Poetiche meridionali.¹⁴⁷

Spartiacque dello sterminato dibattito è il *Trattato della poesia lirica* di Pomponio Torelli (1594),¹⁴⁸ il primo trattato sulla poesia lirica scritto in Italia. L'opera rappresenta il punto di arrivo di quella che Gardini definisce la «aristotelizzazione della poesia lirica»,¹⁴⁹ il tentativo di tutti i critici elencati di conciliare Aristotele (dunque il principio di mimesi) coi caratteri che la poesia italiana aveva assunto nel tempo (soprattutto il petrarchismo).

È importante segnalare che a questa tendenza aveva risposto a più riprese una opposta 'platonizzazione', che a partire dagli anni '70 e '80 del secolo riuscirà a imporsi come maggioritaria nella determinazione della moderna poesia a cavallo tra Cinque e Seicento: le teorizzazioni poetiche si legheranno definitivamente all'idea di *sublime*, al bello, all'espressione adornata, rifiutando ogni precedente categorizzazione di forma.

¹⁴⁷ L'autore, in stretta relazione con Campanella (*Poetica*, 1596 e *Poëtica*, 1638), afferma che il fine della *mimesis* non è solo imitare le azioni e le passioni umane, ma anche (e soprattutto) «i fenomeni della Natura», un'influenza telesiana e campanelliana su cui gli studi moderni si dirigono con attenzione sempre maggiore e che avremo modo di approfondire nel capitolo 3.3. Cfr. SLAWINSKI M., *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, in «Bruniana e Campanelliana», vol. 7, n. 1, 2001. Cfr. anche FIRPO L., *Introduzione a Tommaso Campanella, Poetica*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944, pp. 18 ss.

¹⁴⁸ Allievo di Robortello, Torelli afferma che Aristotele, definendo per poesia l'imitazione di azioni, intendesse quel fare «universalmente, in quanto lo starsi, l'arrossirsi, il tacersi include», e siccome il verbo fare abbraccia azioni, costumi, affetti, «bisogna ancora in questa universal significazion intenderlo». Cfr. GENOVESE G. (a cura di), *Pomponio Torelli, Trattato della poesia lirica*, Parma, Guanda, 2008, pp. 561-565.

¹⁴⁹ GARDINI N., *Una definizione tardo-Cinquecentesca di poesia lirica*, op. cit. Il trattato di Torelli 'consacra' in maniera definitiva l'entrata della lirica nella ripartizione dei generi aristotelici, in una sintesi «estrema» di bembismo e aristotelismo (cfr. GARDINI N., *Storia della poesia occidentale*, op. cit., p. 46): «immitare è [...] un esprimere con rappresentare [...] Quindi pare che tutte le cose sensibili immitar si possino. [...] Così le parole e le cose si immitano», e di conseguenza, continua lo stesso «nasce» così «l'immitazione degli stili» ovvero «un trasferir nei suoi scritti la somiglianza dello stile altrui».

Ovviamente i problemi relativi alla normalizzazione di un linguaggio poetico, in cui il latino aveva un ruolo maggiore rispetto all'utilizzo di una lingua letteraria in volgare, erano ancora attuali, e tra gli elementi di attrito più frequenti di tali teorie, ma non è questo il luogo adatto per discuterne. Procediamo dunque secondo l'ordine delle problematiche che abbiamo gradualmente presentato.

Innanzitutto, è forse opportuno ricordare come Aristotele non avesse mai teorizzato il genere lirico, e che la sua *Poetica* perteneva alla sola tragedia (dunque alla sola poesia drammatico-narrativa). Tuttavia, quanto il filosofo affermava sulla poesia, e cioè che essa fosse fondamentalmente una forma di «imitazione», contrastava del tutto con l'idea che del sintagma di «poesia lirica» si era formata nel tempo, e l'altezza cronologica del trattato di Torelli è di per sé esplicativa di questa contraddizione tra categorie.

Il *Trattato della poesia lirica* fu un'«oasi felice» all'interno della quale, per la prima volta, «le odi di Pindaro e di Orazio potevano convivere col *Liber* di Catullo, con la poesia giambica, e col *Canzoniere* di Petrarca».¹⁵⁰ È solo da Torelli in poi che possiamo abbracciare l'opinione di Grosser quando afferma che «la lirica appare [...] per l'ampiezza e l'autorevolezza della trattatistica che la sostiene, il genere meglio codificato», un genere che comincia a legarsi, anche da un punto di vista formale, a quello stile sublime patetico che abbiamo indicato come cifra importante del poetare moderno.¹⁵¹

Fino ad allora, come nota Ciro Trabalza, alla cui linea di pensiero Grosser fa più volte riferimento, nessuna opera era andata «oltre l'analisi di questioni meramente formali, il verso e la lingua (e lo stile, ovviamente), unica elaborazione che ebbe nel Cinquecento la teoria lirica».¹⁵² È solo da allora che si può affermare le polemiche abbiano virato con forza al *nuovo*, e non è un caso che appena due anni dopo veda la luce la *Poetica* di Tommaso Campanella, tra i testi cui faremo più spesso riferimento nel presente elaborato di tesi. Essa ci permetterà infatti di spiegare l'importanza assunta nel secolo successivo dalla poesia dei disastri, nonché a portare avanti l'idea di una poetica meridionale cui abbiamo prima accennato attraverso Cortese (*infra*, cap. 3).

¹⁵⁰ MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, op. cit., p. 56

¹⁵¹ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., p. 4.

¹⁵² TRABALZA C., *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1915, p. 121. La parentesi è nostra.

Il ‘blocco teorico’ dunque, per nulla di facile risoluzione, era il seguente: nella seconda metà del Cinquecento avevano cominciato a risultare fondamentali in poesia i concetti di *mania*, *fantasia*, *entusiasmo*, *furor poetico* (la sopradetta «linea platonica»), elementi che ‘cozzavano’ con la serrata sistematizzazione della linea aristotelica. La ‘consacrazione’ a modello dell’uno o dell’altro teorico (Platone o Aristotele), aveva portato la lirica a muoversi tra due poli opposti: uno è il tentativo di creazione di nuovi modelli, l’altro è quello di ricondurre e conciliare i vecchi canoni nel nuovo canone petrarchesco.¹⁵³

L’applicazione della trattatistica antica risulta però presto invasiva: utilizzando il criterio aristotelico, infatti, il più grande poeta italiano, Petrarca, non rientrava nel genere lirico. Questo perché secondo la *Poetica* il genere lirico era dato soprattutto da una teorizzazione di forma: la regolarizzazione in base ai criteri di *mimesis*.¹⁵⁴ Petrarca, in quanto poeta non imitativo, in quanto autore di un io autobiografico forte, che è asse portante del nuovo modello poetico (si pensi anche al futuro Tasso) ma opposto ai precetti dello Stagirita, non poteva definirsi tale.

L’antitesi io-*mimesis*, tipica delle questioni poetiche più attuali – come quella che ha visto opporsi Jonathan Culler e Guido Mazzoni –,¹⁵⁵ non poteva

¹⁵³ DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 174-175.

¹⁵⁴ Aristotele, *Poetica*, cit., III, 1448 a-b.

¹⁵⁵ CULLER J., *Theory of the Lyric*, op. cit.; MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, op. cit. La questione viene riassunta nel 2016 da GIOVANNETTI P., *Narratologia vs Poetica*, in «Comparatismi» I, 2016, pp. 33-34: «Basti ricordare [...] quel buffo inseguimento della *mimesis* che l’Occidente ha praticato dall’età ellenistica in poi, passando attraverso il Rinascimento (Minturno) per poi approdare a certe pagine di Batteux (sc. Il Settecento) [...]. La lirica, eccentrica *ab aeterno* rispetto a un modello mimetico, ha dovuto nel tempo palesare le sue virtù imitative: l’imitazione di sentimenti, in primo luogo, e poi, e forse soprattutto, l’imitazione di un parlante, di uno *speaker*, *bref* di un io lirico. Per noi italiani, tutto sommato lontani da un certo tipo di dibattito e da certe consuetudini, può risultare interessante scoprire (ce lo ricorda in particolare lo statunitense Jonathan Culler) che ancora oggi nelle università americane la più diffusa strategia di insegnamento del testo poetico è quella che sempre identifica preliminarmente [...] un io finzionale. A ben vedere, in Italia certi nodi sono venuti al pettine quando una decina d’anni fa Guido Mazzoni pubblicò *Sulla poesia moderna*. Qui [...] da un lato si ricorre a un paradigma narrativo invadente, dall’altro non vengono messi in chiaro i rapporti

risolversi se non con una rinnovata impostazione teorica, la quale ha prodotto i numerosi tentativi sopra elencati.¹⁵⁶

Tra le più importanti soluzioni registrate, è qui utile soffermarsi su quella di tre neoplatonici: Jacopo Mazzoni, Agnolo Segni, Francesco Patrizi da Cherso.

Per Jacopo Mazzoni il criterio di mimesi aristotelica era da interpretarsi non come rappresentazione, quanto piuttosto come *immaginazione*, condannando così il poeta alla finzione e mettendo l'accento su un passo della *Poetica* in cui egli è detto «invasato», nonché sui dialoghi *Liside* e *Ione*, dove Platone approfondisce la questione del *furor poeticus*.¹⁵⁷

Per Agnolo Segni, che segue in gran parte la linea scaligeriana, la lirica è fondamentalmente «imitativa di affetti». Egli risolve così il problema di molti passi delle *Leggi*,¹⁵⁸ della *Repubblica*, e della *Poetica*, che dicono il poeta imitativo non possa parlare in prima persona, salvando in parte Petrarca.

Per Francesco Patrizi, il quale dedica alla questione i capitoli III, IV, X del secondo volume della *Poetica*, è infine rilevante come si escluda del tutto l'elemento *imitazione* dalla lirica a favore dell'autonomia creativa dell'artista, un'anticipazione importante della linea barocca cui adesso approdiamo in maniera definitiva.

Patrizi, Segni, e Mazzoni, che nella suddivisione di Walter Moretti e Renato Barilli trovano posto accanto al francese Pierre de la Ramée (*Dialecticae Institutiones*, 1543) e allo spagnolo Juan Luis Vives (*De causis corruptarum artis*, 1531), anticipano quello che nel Barocco sarà il punto di svolta della nuova poesia, ovvero la riduzione della Retorica a semplice teoria dell'elocuzione, trasformata in una «scienza delle norme della scrittura» il cui

tra poesia e racconto. Nel momento stesso in cui qualcosa di simile ai modelli del *new criticism* è proposto anche nella cultura italiana, la problematica annosa della *mimesis* rimane sullo sfondo».

¹⁵⁶ Sull'antitesi io-*mimesis* si pensi anche a studi più datati, come quello di GREENE R., *Post Petrarchism: origin and innovations of the western lyric sequence*, Princeton University press, 1991, oppure ancora GENETTE G., *Finzione e dizione* (trad. italiana di ATZENI S.), Milano, Pratiche, 1994.

¹⁵⁷ SCARPATI C., BELLINI G., *Il vero e il falso dei poeti, Tasso, Tesauro, Pallavicini*, Muratori, Milano, Vita e Pensiero, 1990, p. 41. È opportuno ricordare come sia lo *Ione* sia il *Liside* fossero stati tradotti in volgare nel 1548 ad opera di Nicolò Trivisani.

¹⁵⁸ Platone, *Leggi*, cit., III, 700, a-d; *Repubblica*, III, 392 d.

principale interesse sono le figure retoriche, lo sfoggio della capacità inventiva del singolo.

Siamo di fronte a quella polemica relativa al rapporto genere-stile, nonché all'atteggiamento da tenere coi modelli, e di forma, e di teoria, imposti dal passato, che letteralmente 'esploderà' nel pieno '600.¹⁵⁹ Siamo, in un gioco di fughe e riavvicinamenti del canone, in un periodo in cui al principio di *imitatio-aemulatio* si sostituisce un libero e non più "reverenziale" utilizzo dei classici.

Al riguardo ci è sembrato opportuno dedicare un approfondimento a una sola struttura poetica, quella dell'inno. Tra le forme più dipendenti dal modello latino, la struttura innica si rivela utile a trarre una serie di osservazioni sull'evoluzione della metrica e della lingua nella poesia del Cinquecento, al fine poi di evidenziarne le differenze con gli sviluppi che avrà nel periodo barocco:

INNO, componimento affermatosi nella 'scuola' di Bembo, con Bernardo Tasso (*Libro secondo degli amori* 1534, *Inni et Ode* 1560). La sua struttura metrica alterna settenari ed endecasillabi in rima varia, tranne nella chiusa che è in rima baciata. Sugli *Inni* di Bernardo Tasso risulta interessante il giudizio di Meninni, per il quale il poeta «fu il primo a uscire dalla maniera di Petrarca».¹⁶⁰

¹⁵⁹ Come dimostra GUARAGNELLA P., *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003, p. 29, le radici di tale *querelle* affondano sicuramente nelle testimonianze della «Repubblica delle Lettere italiana di fine Cinquecento». Si faccia al riguardo riferimento a quella che nel 1532, alle soglie di quanto abbiamo definito una 'età dei trattati', appare una prodromica interpretazione del principio imitativo in funzione del «bello» (così come lo sarebbe stato trent'anni dopo nel già citato trattato di Partenio). A quell'anno risale la stesura della *super imitatione epistula* (non catalogata nella precedente lista in quanto forma epistolare) nella quale Giraldo Cinzio, in una privata *querelle* con il maestro Calcagnini (che risponde nello stesso anno con la *super imitatione commendatio*), pur rifacendosi al magistero di Cicerone, predilige l'utilizzo di una «imitazione multipla» (sc. quella di tutti «i migliori»). Questo perché l'imitazione era per Cinzio strumento per sopperire alle mancanze della «natura»: un'imitazione, dunque, intesa come principio di abbellimento e di potenziamento «della portata metaforica» di un testo (Cfr. WEINBERG. B., *Trattati di poetica e di retorica...* op. cit., pp. 205-220).

¹⁶⁰ CARMINATI C., *Il ritratto della canzone e del sonetto di Federigo Meninni*, op. cit., p. 294.

Secondo la riforma metrica di Trissino, infatti, modellata sulla lettura dello Pseudo Demetrio e di Dionigi di Alicarnasso – una riforma in cui si inserirà anche Chiabrera (*Infra*) –, era ormai reso lecito nell’ode un libero riuso delle forme metriche classiche «cioè fare che il suono de le parole, quasi il sentimento di esse sentenzie riferisca, la qual cosa feceno mirabilmente appresso i Greci Homero e Pindaro, e appresso i Latini, Virgilio, Catullo e Orazio». ¹⁶¹

Per quanto riguarda la riforma di Trissino, si ricordi come essa poggi le basi su una particolarissima definizione di *rima* che viene fatta coincidere con quella di *ritmo* (la prima presso i moderni, la seconda presso gli antichi Greci e Latini), in un’espansione semantica del termine che definisce “rima” non solo la «desinenza» quanto anche «i versi con certa ragione fatti». Per tale motivo, secondo l’autore, è possibile “imitare”, ovvero “emulare” gli antichi poeti addirittura nelle forme. Lungo questa idea, per il trattatista anche i Siciliani, Guittone e Lorenzo de’ Medici avrebbero rimato secondo i modi antichi, che egli definisce trocaici; mentre Dante e gli Stilnovisti lo avrebbero fatto in giambi. ¹⁶²

Le regolamentazioni di Trissino sulla metrica dell’inno – che seppure datate al 1529 avranno lungo utilizzo – sono chiaramente da intendere come un prodotto di pura teoria. Risulta tuttavia interessante ragionare sul fatto che tale operazione si basi, almeno a livello lessicale, su un processo creativo che è definito *eletione* (derivato etimologico della già vista *elegantia*), e cioè sul modo in cui vadano *scelte* le parole da inserire in un metro.

È ormai chiaro che l’espansione semantica cui la terminologia retorica viene sottoposta, e le mutazioni di senso di un lessico estremamente specifico, comincino a farsi sempre più frequenti. Le regole si rivelano spesso inadeguate

¹⁶¹ Giangiorgio Trissino, *Poetica*, cit., pp. 5-12. Già un secolo prima Leon Battista Alberti e Claudio Tolomei avevano tentato una trasposizione dei metri greci in quelli volgari, in una prima sperimentazione “barbara” della poesia, ma i loro tentativi rimasero privi di seguito. Un secolo dopo, una sperimentazione simile sarà attuata da Campanella, che nel 1621 comporrà 3 elegie in metro barbaro (*infra*).

¹⁶² IBIDEM. Trocaici sono per Trissino i versi con accento sulle sillabe dispari. Giambi, al contrario, sono quelli con accento sulle sillabe pari. Allo stesso modo ragionerà Chiabrera nel dialogo *Dell’arte poetica, Della tessitura delle canzoni*, II, cit., p. 86.

a definire la continua e repentina evoluzione del genere lirico, e sono quasi di ostacolo alla libera *inventio* creativa (*infra* 3.1). Questo processo, questo cambiamento di forme “etichetta” che perdono la loro funzione, produce inevitabilmente una frattura, un incrinarsi tra Poetica e Poesia, una tensione che prelude alla futura e irreversibile rottura delle forme barocca (dovuta in parte e all’entrata nel canone di nuovi modelli di scrittura,¹⁶³ e alla totale ‘distruzione’ delle polemiche aristoteliche, la cui influenza è ancora forte nella seconda metà del ’500). Siamo al limitare del XVI secolo, e all’avvento della poesia manierista.

6. Tasso e il Manierismo: i prodromi del Barocco e i canoni della nuova poesia

Tra il 1581 e il 1582, a cavallo della prima edizione della *Gerusalemme Liberata*, appaiono a Venezia per Aldo Manuzio, poi per l’editore ferrarese Mammarelli, le *Rime* di Torquato Tasso, la prima raccolta omogenea dell’esperienza lirica dell’autore.¹⁶⁴ Tre anni dopo seguirà un’*Aggiunta*, ancora a Ferrara, per l’editore Cagnacini, e nel 1586-1587 le stesse saranno ristampate prima a Milano poi a Venezia. Allo scorcio del XVI secolo, *in limine* di quello che sarà definito il Secentismo, Tasso è lo spartiacque tra il vecchio e il nuovo modello poetico.¹⁶⁵

¹⁶³ Si pensi ad esempio a Lucano, massimo esempio di un verseggiare iperbolico e ‘sregolato’, o ancora a Seneca (relativamente alla produzione tragica), per cui si rimanda al capitolo 3.1, soprattutto per la ripresa che ne fanno i poeti spagnoli. Furono essi difatti i fautori del recupero di quei due poeti della loro tradizione che, rifiutati dalla severa normativa rinascimentale, avevano caratterizzato il «gusto dell’orrido» della Roma imperiale (*Infra* 2.2)

¹⁶⁴ All’edizione di Mammarelli vanno anticipate una prima parziale raccolta di *Rime de gli Academici Eterei* (1567), e un altro gruppo di poesie riferibile agli anni 1561-1562, periodo in cui il poeta esordisce col *Rinaldo*. Per un’attenta ricostruzione dell’esperienza lirica di Tasso, e per un preciso inquadramento delle fasi di scrittura, si rimanda ad ALFANO G., *Torquato Tasso*, Milano, Le Monnier, 2011, pp. 1-9.

¹⁶⁵ RUGGIERI R. M., *Presecentismo tassesco* in A.A.V.V., *La critica stilistica e il barocco letterario*, atti del secondo congresso mondiale di studi italiani, Firenze, Le Monnier, 1954, pp. 327-334.

Il modello petrarchesco, dominante per oltre due secoli, e con importanti riprese anche nel Seicento, viene a scontrarsi nell'ultimo decennio del '500 con quello di Tasso, che ne «trasforma gli elementi tradizionali [...] nella sintassi e nello stile».¹⁶⁶ Il canone di Bembo non era infine riuscito a imporsi come quella «tecnica stilistica» che l'autore sperava di tramandare al futuro,¹⁶⁷ non capace a definirsi sulla lunga durata, sarà soppiantato dal poeta manierista, che prevarrà come paradigma di stile nei secoli a venire.

Tasso è difatti, per Grosser, il primo ad affrontare il problema dello stile in maniera consapevole, con campionature provenienti dallo Pseudo Demetrio, da Ermogene, da Cicerone,¹⁶⁸ che il poeta riesce armonicamente a integrare. Egli inoltre approfondisce, e risolve in maniera definitiva, il problema del rapporto tra genere e stile, nonché quello della *gravitas*, impegnandosi «in una concentratissima opera di esplorazione e di definizione della *gravitas* poetica sulla base dell'idea di *Sublime* trovata in Demetrio».¹⁶⁹

La discussione sullo stile, che vedremo essere tra le più feconde del periodo barocco, permette a Tasso di cambiare lo statuto del fare poetico a partire dalle sue fondamenta, ponendo le basi per la creazione di un linguaggio rinnovato, nonché per una nuova e duratura idea della lirica.

Alla fine del '500 un altro modello si oppone così all'armonia e al *decorum* del modello petrarchesco, ai continui tentativi di farlo combaciare coi principî delle *auctoritates*. La poesia che ora si afferma, «con l'antico non intrattiene più

¹⁶⁶ FRIEDRICH H., *Epoche della lirica italiana, Il Cinquecento* (trad. italiana di BANFI L. e BRUSCAGLIONI CACCHI G.), II, Milano, Mursia, 1975, p. 93-94.

¹⁶⁷ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., pp. 16-19.

¹⁶⁸ «Ma quale sia la migliore di queste divisioni rimettendo a l'altrui giudizio, chiara cosa è, che quella forma, che magnifica da Demetrio, grande da Ermogene e sublime da Cicerone vien detta, è una medesima», Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, Venezia, Vassalini, 1587, p. 118 (edizione a cura di POMA L., Bari, Laterza, 1964).

¹⁶⁹ Al riguardo risulta interessante ritornare a GARDINI N., *Le umane parole*, op. cit., p. 167, per cui il problema dello stile e della *gravitas*, nonché del rinnovamento del linguaggio poetico, è strettamente connesso a quello che lo studioso definisce «l'esaurimento della *lexis* petrarchesca», dunque all'impossibilità di rinnovamento di un modello che abbiamo già detto aveva terminato la sua carica inventiva.

un rapporto [...] di assimilazione ma s'istituisce all'opposto attraverso una frattura e un antagonismo». ¹⁷⁰

Sebbene già Petrarca fosse latore di un sentimento lirico in un certo senso molto vicino a quello moderno, e da Tasso sarà utilizzato soprattutto nel lessico amoroso, è con quest'ultimo che va datata la nascita della nuova poesia, di quella rottura di forme precostituite che «cedono e si piegano all'inquietudine del soggetto», di un «eterno compenetrarsi dell'io col mondo, del sentimento con il paesaggio delle cose che diventano *medium* di una realtà pre-intellettuale». ¹⁷¹

Tasso è in breve «il preparatore del grande barocco letterario», ¹⁷² poeta di un «sensualismo» ricco di elementi paesaggistici che la poesia italiana non aveva ancora esperito (sensualismo che in tempi recenti Sergio Bozzola ha riferito soprattutto alla descrizione di una «natura dinamica», ¹⁷³ il sintagma chiave della poesia marinista, e elemento di base per l'interpretazione della poesia disastri, come dimostreremo in 3.3).

Sulla base di questi motivi risulta efficace, tramite Tasso, esporre una lista delle forme liriche più utilizzate nel Manierismo, segnalandone le relative differenze col periodo precedente. Prima però occorrono alcune informazioni preliminari. Innanzitutto sappiamo che il poeta 'frequentava' l'anacreontica (nome generico sotto cui si accomunava tutta la poesia greco-ellenistica), tramite la lettura dell'antologia dello pseudo Anacreonte curata da Henri

¹⁷⁰ FORNI G., *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, op. cit., *Introduzione*, p. XVI.

¹⁷¹ Ivi, p. 85.

¹⁷² FRIEDRICH, L., *Epoche della lirica italiana*, op. cit., pp. 163-165. Ma sull'idea di un Tasso «prebarocco» anche CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 39.

¹⁷³ BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, op. cit., pp. 81-82. Sul concetto di dinamismo della natura cfr. anche GENETTE G., *Figures*, I, Paris, Seuil, 1972. Il paesaggio diventa nella lirica il maggiore «pretesto di esibizione retorica», l'elemento poetico su cui si struttura la 'nuova' idea di poesia, la quale trova compimento soprattutto nell'utilizzo della metafora. È la metafora infatti a introdurre quella «mobilità delle forme» che rappresenta la caratteristica principale della lirica barocca (*infra* 1.7 ss.), essa è il punto nodale verso cui convergeranno tutte le teorie sullo stile finora attraversate.

Estienne nel 1554;¹⁷⁴ in seconda istanza egli stesso afferma di essere entrato in possesso, e di aver letto, la traduzione dell'*Anthologia* di Lascaris (*supra* 1.4), da cui attinge soprattutto per la tematica d'amore.

CANZONE, componimento che si stilizza nell'alternanza endecasillabo-settenario in funzione 'espressiva', al fine di mettere su carta «la grandezza del dolore e dell'affanno». È regolato in questo periodo in base al principio della *brevitas*, mentre il modello petrarchesco (che presenta solo 9 nove canzoni) aveva imposto un tipo di forma più "lunga".¹⁷⁵ Per Meninni, a cui è utile rifarsi anche in questa fase, la canzone è da valorizzare rispetto al sonetto poiché possiede più ricchezza di temi: essi pertengono alle lodi o agli amori così «come cantò Orazio». Tutto ciò che si può racchiudere in un «piccolo poema» ne risulta adeguato,¹⁷⁶ per tale motivo gli autori di canzoni sono considerati anche ottimi autori di «epopea», come ad esempio Tasso. Sul piano della teoria infine, Meninni riprende per la canzone le indicazioni di Dante contenute nel *De vulgari eloquentia* II-3, II-8 e 13 (di cui *supra* 1.3), pur senza concedere ad essa la stessa posizione privilegiata.¹⁷⁷

SONETTO, struttura che comincia a perdere la sua unità interna. Quartine e terzine si 'amalgamano' tramite *enjambement* e la rigida suddivisione in quattro parti viene meno. Sulla considerazione del sonetto, Tasso, novello classificatore di una ridefinita gerarchia di poesia,¹⁷⁸ si contrappone a quanto Dante afferma nel *De vulgari eloquentia* II, 3, dove esso era considerato meno nobile della canzone, ponendo invece le due forme sullo stesso piano. Il poeta afferma, contrariamente al binomio dantesco "sonetto-stile umile" e secondo l'idea della pluralità degli stili, che i sonetti possono essere

¹⁷⁴ Cfr. ESTIENNE H., *Anakreonteia*, edizione a cura di EDMOND J. M., in Id. *Greek Elegy and Jambus*, II, London, Heinemann, 1961.

¹⁷⁵ FORNI G., *ivi*, pp. 96-99.

¹⁷⁶ Il paragone si giustifica, secondo GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., p. 131, perché al principio di mescolanza di temi si aggiunge ora quello di mescolanza degli stili, e la lirica, così come l'epica, si adatta ad essere «pluristilistica».

¹⁷⁷ Federigo Meninni, *Ritratto della canzone*, cit., pp. 304-306, 318.

¹⁷⁸ BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Retoriche e poetiche dominanti*, op. cit., pp. 91-92.

composti anche in stile «grave» e «sublime», come avrebbe teorizzato di lì a poco anche Torelli.¹⁷⁹

Specificamente riguardo al sonetto il discorso ha qui bisogno di un ulteriore approfondimento, dal momento che esso rappresenta la forma più frequente del nostro *corpus*, e poiché le modifiche apportate da Tasso risultano alla base del futuro “stile barocco”.

Nel dialogo *La Cavaletta, o vero de la poesia toscana*, del 1584,¹⁸⁰ il poeta argomenta sulla capacità dell’*effetto* (la chiusa in rima sonora) e la definisce «acutezza»,¹⁸¹ anticipando una questione di enorme importanza per la lirica del

¹⁷⁹ Si confronti il ragionamento di Tasso con quanto scriverà alla fine della prima parabola barocca Pallavicino, *Dello stile*, cap. XX, Roma, Corbelletti, 1646 (edizione di riferimento a cura di MAURI A., *Opere*, Padova, Bettoni, 1834, pp. 146-149), sulle cui considerazioni avremo modo di tornare in 1.8 e 3.1. Il trattatista, se da una parte dichiara di seguire Cicerone soprattutto per la suddivisione degli stili, finisce col ‘mescolare’ le teorizzazioni di Bembo a quelle dell’oratore romano, riducendo l’opera del cardinale a un semplice prontuario di norme. Pallavicino afferma infatti che al sonetto si adegua lo stile sublime ma «chiaro», ovvero quello ‘asiano’ teorizzato da Cicerone, sebbene riadattato alle norme linguistiche di Bembo. Su una linea di pensiero diametralmente opposta si posiziona Meninni, nel *Ritratto del sonetto*, capitolo X, cit. Meninni sosterrà che l’asianesimo non è affatto adeguato a tale forma, né che possa parimenti esserlo lo stile laconico (per contrasto troppo ‘scarno’), mentre l’attico, ovvero quello mediano, potrebbe risultare la scelta migliore da attuare.

¹⁸⁰ Torquato Tasso, *La Cavaletta* (dall’edizione dei *Dialoghi* a cura di RAIMONDI E.), cit., pp. 87-90.

¹⁸¹ Un dato da rilevare è che la lirica si stia configurando come poesia musicale; il suono e l’armonia della parole risultano ora una caratteristica principale del componimento. Ciò risulta un passo enorme verso una prima affermazione della linea barocca. Non è un caso che nelle *Postille al Commento di Pier Vettori alla Poetica aristotelica* Tasso, in contrapposizione a Piccolomini (il bersaglio di tali postille), sottolinei l’importanza della musica nella definizione della poesia lirica (VIRGILI M., *Le Postille al Commento di Pier Vettori alla Poetica aristotelica di Torquato Tasso*, «aevum», a. 66, settembre-dicembre 1992, p. 541-543). È qui utile ricordare che Tasso facesse uso della versione della *Poetica* commentata da Robortello (*supra*), nella quale il criterio della versificazione è preponderante rispetto a quello mimetico, che passa per la prima volta in secondo piano (con le relative conseguenze, come ad esempio la

periodo seguente.¹⁸² Come vedremo, infatti, la «acutezza» riguarda i «concetti», termini non nuovi per la trattatistica rinascimentale-manierista, ed elementi chiave della poesia del XVII secolo.

Sebbene egli appaia sul piano formale ancora legato a un'ottica aristotelica di «res» e «verba» (*infra*) ovvero alla sintassi, e solo in parte alla *elocutio*,¹⁸³ categoria che sarà invece dominante nel Seicento, ritornerà utile ricordare come sia proprio a partire da Tasso che il binomio 'concetto-acutezza' diventi fondamentale per la teoria della lirica.¹⁸⁴

Tasso approfondisce col sonetto soprattutto la questione della rima, che è di primaria importanza nella definizione del genere lirico. Il poeta distingue tra rima debole (vocale+consonante+vocale) e rima sonora (vocale+due consonanti+vocale), legando quest'ultima, sulla linea di *De vulgari eloquentia* II, 8, a una questione di stile («altissimo»), ed elogiando i sonetti di Giovanni

questione dell'«inganno» in poesia, su cui il poeta entra in polemica sia con Pallavicino sia con Mazzoni).

¹⁸² Anche Meninni, *Il ritratto del sonetto*, cit., capitolo XVI, riprenderà tra le sue fonti il *Dialogo de la Cavaletta*. La domanda che il poeta pone riguardo alle arguzie, e al fatto che esse dovessero inserirsi o meno alla fine del sonetto (con risposta affermativa), non può che spingerci a pensare che Tasso teorizzi l'*aprosdoketon*, il finale a sorpresa del sonetto barocco, ponendosi come modello per la lirica successiva anche da teorico.

¹⁸³ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., pp. 177-179. Sulla definizione di *elocutio* si rimanda al paragrafo 4 del presente capitolo.

¹⁸⁴ Non è ancora il momento di tracciare una storia dei termini *Concetto* ed *Acutezza*, a cui dedicheremo il successivo paragrafo, ma è utile riportare come CANTIMORI D., *Introduzione a Il Seicento in Storia della letteratura italiana* (a cura di CECCHI E., SAPEGNO N.), Milano, Garzanti, 1965, pp. 50-51, riferisca di un fortunato trattato sui *Concetti* (datato 1553 ma ristampato fino al 1585-1587) ad opera dell'ecclesiastico Girolamo Garimberto. Questi, sebbene tratti dei concetti in ambito epistolare (essi servono infatti «per scrivere familiarmente»), potrebbe per ragioni di cronologia essere alla base delle teorizzazioni di Tasso: «(i) Concetti [...] hanno per lor fine il persuadere [...] nella qualità e non nella quantità della parole consiste l'acutezza d'un bel detto e d'un bel passo [...] belle figure, metafore, similitudini, sentenze, autorità ed esempi... luoghi comuni» (Girolamo Garimberto, *Concetti di G. G. et d'altri Autori...*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1563, pp. 9-15).

Della Casa,¹⁸⁵ ricchi di «molte vaghe e belle metafore» nonché esempio di una «nobile negligenza» (ma soprattutto perché antipetrarchisti, come indicano Carlo Bo, Adriano Seroni, e Luigi Baldacci).¹⁸⁶ Esalta infine l'invenzione del sonetto asimmetrico (caratterizzato dal cosiddetto legato 'dellacasiano' ovvero l'odierno *enjambement*) e di quello caudato, indicando come una sorta di «vizio» stilistico la perfezione formale del componimento.¹⁸⁷

Risulta opportuno porre all'attenzione come la rivoluzione di Tasso nei confronti di tale forma sia rivolta soprattutto al superamento del canone petrarchesco. Il rapporto che Tasso instaura con Petrarca (modello a cui anche la lirica barocca farà spesso riferimento, come ha dimostrato Amedeo Quondam in diversi studi),¹⁸⁸ è tuttavia per molti studiosi rapportabile solo alla fase giovanile del poeta sorrentino,¹⁸⁹ che supererebbe nella fase matura il confronto col dichiarato 'ipotesto'. Esso si basa essenzialmente sulla ripresa della sintassi e, in minor parte, sul riutilizzo della semantica (soprattutto nei testi amorosi). Si prendano ad esempio i componimenti numero 3, 12, 18, e 88 delle *Rime* di

¹⁸⁵ Si veda ad esempio la *Lezione sopra un sonetto di Della Casa*, tenuta a Ferrara negli anni '60 del '500 (edizione di riferimento a cura di SABELLI V., Firenze, Olschki, 1999). Sull'esperienza lirica di Giovanni Della Casa è inoltre utile rimandare a GALBIATI G. S., *L'esperienza lirica di G. Della Casa*, Urbino, Editrice Montefeltro, 1978.

¹⁸⁶ Cfr. BO C., *Giovanni della Casa*, in «Letteratura», V, 2, 1941; SERONI A., *Sulla lirica di G. D.*, in ID. *Giovanni della Casa, Le «Rime»*, Firenze, Le Monnier, 1944; BALDACCIO L., *Giovanni della Casa poeta*, in BALDACCIO G. (a cura di), *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1952. Riguardo a una specifica trattazione della «negligenza» si rimanda all'edizione digitale della *Lezione* a cura della «Biblioteca Italiana»: [<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000992/bibit000992.xml>].

¹⁸⁷ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., pp. 6, 66. Si presti attenzione al termine «Vizio», il quale è ancora lessico della Retorica: *vitia* e *virtutes elocutionis* sono infatti qualità e difetti dell'*elocutio*. Esse saranno applicate soprattutto alla composizione e alle disposizione delle metafore, come avremo modo di spiegare a breve (Cfr. ELWERT T. W., *Versificazione italiana dalle origini ai nostri giorni*, Firenze, Le Monnier, 1973, pp. 70-74).

¹⁸⁸ Cfr. QUONDAM A., *La parola nel labirinto: società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, e Id. *Petrarca in barocco*, in A.A.V.V., *Cantieri Petrarcheschi*, op. cit.

¹⁸⁹ FRIEDRICH L., *Epoche della lirica italiana*, op. cit., pp. 95-100.

Tasso.¹⁹⁰ Messi a confronto coi testi del *Canzoniere* (si confrontino soprattutto il sonetto 12 di Tasso col sonetto 78 di Petrarca) essi appariranno chiaramente comunicanti tra loro, sebbene Tasso ne ampli la tematica, e si distacchi in molti luoghi dal suo ‘modello’.

Sulla canzone e sul sonetto in maniera congiunta, e in riferimento a ciò che abbiamo chiamato *elocutio*, è infine utile tornare a Meninni. Estimatore di Tasso, il trattatista aiuta a chiarire ciò che il poeta definisce «locuzione», ovvero «una limitata orditura di vocaboli [...] di buona costruzione» che si utilizzano nei sonetti e nelle canzoni.¹⁹¹

Per quanto riguarda i sonetti, essendo per natura più brevi, il principio da seguire è che non facciano uso di parole «nuove, straniere o disusate», mentre quest’uso è concesso alle canzoni, sebbene tali parole vadano regolate da «iudicio e parcità». Meninni rimanda qui a Dante, riprendendone la ‘teoria dei vocaboli’ (per cui essi si suddividono in «puerili», «femminili», «virili», «pettinati», «cittadineschi», «lubrici», «rabbuffati» *etc.*), e affermando, sulla base del *De vulgari eloquentia* (II, VII), che al sonetto e alla canzone si adattano i «vocaboli cittadineschi pettinati», ovvero i trisillabi privi di consonanti doppie o di liquide geminate, come «amore, desio, [...] salute, [...] difesa *etc.*».¹⁹²

Come forse è già chiaro, Meninni (sulla linea individuata da Clizia Carminati) benché autore di fine ’600 rivela nel *Ritratto* un’impostazione di ‘stampo rinascimentale’; tuttavia tale tendenza non deve sorprendere. La cronologia, infatti, lo vede più vicino al periodo arcadico che a quello propriamente secentista, di cui assiste all’intera parabola. A ciò si aggiunge che la capacità del trattatista di unire in modo lineare i discorsi di forma e di genere lo pone in posizione favorevole per un riassunto di autori e modelli poetici anche per il Cinquecento, nonché tra gli esempi più lucidi da consultare per una storia della lirica fino al XVII secolo.

¹⁹⁰ Cfr. BASILE B. (a cura di), *Rime di Torquato Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 1994.

¹⁹¹ Si rimandi al capitolo X del *Ritratto del sonetto e della canzone*, cit., pp. 68-71, dove il trattatista stabilisce che le parole costituiscono la locuzione, la locuzione la sentenza, e locuzione e sentenza lo stile.

¹⁹² Federigo Meninni, *ivi*, pp. 23-27, 332-333.

Adesso, poiché con *La Cavaletta* e *Il Ritratto* abbiamo anticipato una parte importante del successivo discorso sull'*acutezza*, i *concetti* e la *elocutio*, è importante riprendere l'elenco delle forme poetiche:

MADRIGALE, componimento in cui Tasso si mostra più innovativo. Sviluppato nelle corti di Cinque e Seicento si caratterizza subito per la libertà metrica: diventa astrofico con alternanza di endecasillabi e settenari, e non presenta la necessità di rimare negli ultimi due versi. Mantenendo il forte legame con la musica, e la tematica quasi esclusivamente amorosa di ispirazione catulliana (come mostrano ad esempio i cosiddetti "madrigali dei baci"),¹⁹³ esso risulta il 'campo' di sperimentazione prediletto dal poeta.

La caratteristica di questi madrigali è la cosiddetta «domanda lirica», ciò che Quintiliano definiva *interrogatio*, ovvero una sorta di domanda retorica che il poeta inserisce alla fine del testo *ex abrupto*. Essa sarà nel '600 caratteristica anche dei sonetti, e a causa dell'ibridismo delle forme poetiche (*infra*), e per l'influenza del modello epigrammatico, il quale si è detto trovarsi alla base delle teorie sia del sonetto che del madrigale.¹⁹⁴

CANZONETTA, una vera e propria nuova forma che si sviluppa tra Cinque e Seicento, la quale subirà il peso della precedente teorizzazione classicista; essa sarà infatti suddivisa da Tasso nelle vecchie categorie di anacreontica e melica.¹⁹⁵ La canzonetta si diffonderà in Italia soprattutto con Chiabrera, sulla base delle sperimentazioni della poesia francese del '500, e sarà strutturata in brevi strofette di sette-ottonari.

¹⁹³ Sono i nn. 305-308 dell'edizione delle *Rime* a cura di Basile, op. cit.: *Nei vostri dolci baci; Nè dolce umor che nobil canna asconde; Non sono in queste rive; Soavissimo bacio*.

¹⁹⁴ Per quanto riguarda i trattati che definiscono il componimento, separandolo dal «vecchio madrigale», è utile rimandare alla *Lezione sopra i madrigali* di Giovan Battista Strozzi (1574), e a ROSSI M., *Per l'unità delle arti. La poetica 'figurativa' di Giovambattista Strozzi il Giovane*, «Studies in Italian Renaissance» VI, University of Chicago Press, 1995. Per quanto riguarda la struttura del *fulmen in clausula* tra madrigale e sonetto Cfr. RAIMONDI E., *Rinascimento inquieto*, op. cit., soprattutto i paragrafi finali (*Per la nozione di manierismo letterario e Tentativi di nuova periodizzazione della storia letteraria*).

¹⁹⁵ È opportuno sottolineare come sotto l'etichetta di anacreontica, ancora per influenza di Estienne (*supra*), si riunisca in Tasso tutta la poesia epigrammatica antica.

ODE, componimento che abbiamo incontrato più volte, declinato in forme diverse. Le sue strutture più caratteristiche saranno l'ode saffica (la quale tratteremo a parte) e l'ode pindarica.¹⁹⁶ Quest'ultima è utilizzata soprattutto dai poeti della *Pléiade* (sebbene abbia degni iniziatori anche in Italia come Trissino e Alamanni), e otterrà massimo sviluppo nel periodo barocco. L'ode pindarica (o anche canzone) si divide in strofe, antistrofe ed epodo come da modello greco, in cui le strofi e le antistrofi sono collegate da rime uguali e hanno lo stesso numero di versi, con prevalenza dei settenari sugli endecasillabi, mentre l'epodo, che ha rime diverse, è in genere più breve.

Tornando alla parte teorica, e chiudendo il presente paragrafo, è opportuno sottolineare che un ragionamento sull'ode risulta utile per trarre considerazioni su canone e generi. Mai utilizzata da Petrarca, e frequentata invece da Tasso, entra a far parte della lirica volgare nella prima metà del '500, soprattutto grazie al padre di quest'ultimo. Consacrata ai moduli lirici a partire dal 1549, con Joachim Du Bellay, è definita da questi come il genere più vicino allo «stile sublime»,¹⁹⁷ e che dallo stile sublime trae la sua sola caratterizzazione.

Quanto è importante notare, in breve, prima di passare alla sezione sul Barocco, è che l'insistenza sulle questioni di stile, le quali vedono una degradazione dell'*inventio* in favore di «una questione di *elocutio*» (citando l'autore della *Défense*), elemento che sarà il tratto distintivo di un testo poetico, anticipa, in una linea che va da Du Bellay a Ronsard, a Chiabrera, la rivoluzione poetica del Seicento. Di questa ci occuperemo a breve, dopo aver dedicato due paragrafi all'analisi degli ultimi elementi distintivi di un testo poetico, nonché sottocategoria della *elocutio*: le figure retoriche, e nello specifico la metafora.

¹⁹⁶ Federigo Meninni, *Ritratto della Canzone*, cit., p. 300. Un ottimo esempio con cui raffrontarsi in campo italiano è la *Scielta di poesia filosofiche* di Tommaso Campanella (1622), che contiene ben 4 odi saffiche, strutturare su strofi di quinari.

¹⁹⁷ Joachim Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, 1549. Cfr. GARDINI N., *Le umane parole*, op. cit.

7.1 Tipologie figurali: Concetto e Arguzia, i trattati del Seicento

Si è accennato in chiusura del precedente paragrafo alla prima apparizione del lessema «concetto»,¹⁹⁸ un termine fino al secondo Cinquecento quasi del tutto ignorato dalla teoria lirica, che trattava di «figure» e di «immagini» in maniera prevalentemente di superficie (come ad esempio la misura e l'ordine in cui posizionarle).

Categoria fondamentale della nuova poesia, insieme con la «acutezza», anch'esso termine che trova riscontro in Tasso, il concetto serve al cortigiano per rilanciare la problematica sulla definizione di poeta, in relazione coi classici antichi e in una importante separazione della poesia lirica da quella narrativa basata non più sulla mimesi, quanto piuttosto sulla diversa funzione e dello scrittore e dei testi da questi prodotti. Nel *Discorso sopra l'arte poetica*, lo stesso aveva affermato che «se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione alla favola degli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti: perché si come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia su i concetti».¹⁹⁹

Per Tasso lo scopo del poeta, che sia epico o lirico, è dunque la creazione di concetti,²⁰⁰ sebbene coi limiti dettati dall'influenza delle precedenti teorizzazioni. Come già per Segni infatti, e anche per Bembo e,²⁰¹ sebbene in maniera diversa, per Castiglione,²⁰² similitudini, parole composte, e qualunque

¹⁹⁸ In relazione all'utilizzo di questo termine nei secoli precedenti il Barocco, nonché sull'incertezza e la mobilità con cui lo stesso viene utilizzato insieme ad Arguzia e Acutezza nel '600, si rimanda al capitolo 3 del presente studio, e a BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.N.R.T, 1990, pp. 206-209.

¹⁹⁹ POMA L. (a cura di), *I discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, op. cit., p. 49.

²⁰⁰ Ciò avviene quasi anticipando una nuova regola del periodo barocco. Circa cinquant'anni dopo, infatti, Antonio Bruni, tra i massimi esponenti del marinismo meridionale, scriverà che «il nobil poeta trattando materie liriche e amorose dee maneggiar la penna con vivacità di concetti», *Le tre grazie*, Roma, Ingrillani, 1630, Introduzione, p. 15.

²⁰¹ FRARE P., *La "nuova critica" della Meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia* (a cura di BARONI G.), Torino, UTET, 2012, p. 223.

²⁰² Baldassare Castiglione, *Il cortegiano*, 1528, Venezia, Manuzio, p. 26 (edizione di riferimento a cura di BONORA E., Milano, Mursia, 1991): «Se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficoltà, ma d'acutezza recondita, [...] danno una certa

artificio di tipo logico-figurale, erano elementi che andavano adattati alla teoria degli stili, così vale ancora per Tasso.²⁰³

Una trattazione del Concetto, dunque, e dei procedimenti che sono alla base della creazione delle nuove figure, ci aiuta meglio a differenziare la frattura ideale che separa le teorizzazioni cinquecentesche da quelle secentesche,²⁰⁴ e ad acquisire in maniera definitiva gli strumenti che adopereremo in sede di analisi testuale.

maggiore autorità alla scrittura, e fanno che 'l lettore va più ritenuto a sopra di sé, e meglio considera, e si diletta dello ingegno e dottrina di chi scrive». Come nota PRAZ M., *Studi sul Concettismo*, Milano, Abscondita, 1946, pp. 80-81, il ragionamento di Castiglione lega l'acutezza ai proverbi, ai luoghi comuni del parlato che presentino un *sermonem acutum*, i quali sono ambito esclusivo dell'oralità. Poiché su questo argomento torneremo approfonditamente con Tesauro, si rimanda per ora alla lettura dei capitoli LXXV-LXXVII del *Cortegiano*, cit., dedicati ai motti arguti.

²⁰³ GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op.cit., p. 104. Per il poeta difatti esso dipende dalla «varietà», dalla «amenità», «dal colore delle parole [...] e dai suoni», i lasciti del formalismo rinascimentale. Cfr. RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 48-49.

²⁰⁴ Al riguardo può risultare utile un accenno a RUIZ ZÁRATE A., *Gracián, Wit and the Baroque Age*, New York, Peter Lang, 1996, p. 39, su cui torneremo nel capitolo 3: «A very brief and simplified summary of the changes observed in Spanish and Italian theories of poetics from the sixteenth to the seventeenth century could be the following: A) Sixteenth-century poetics focused on the *external* sources and process which inspire and lead the poet to create his works. These poetics rested either on Plato's theories of poetic furor [...] or on Aristotle's theories of imitation. B) Seventeenth-century baroque poetics focused on the *internal* power of ingenuity and its processes which allow the poet to think about and even *produce* his sources, and, moreover, to create and also understand poetry. These changes separating seventeenth-century from sixteenth-century poetics are related to several theoretical problems faced by critics in the period preceding the rise of theories of ingenuity. These problems were about the role of the mind in creating and understanding poetry. For example. There was a new awareness of the mind's power to imitate not necessarily Eternal Ideas (sc. Platone), not necessarily the forms contained in models, but rather its own internal products as created through its fantasy».

Nell'ultimo scorcio del XVI secolo viene composto, quasi a chiusura di un'epoca, il *Dialogo del concetto poetico* di Camillo Pellegrino, la cui suddivisione in due parti ci aiuta ad evidenziare proprio tale frattura.²⁰⁵

Il dialogo, tenuto dal Principe Don Matteo di Capua e dallo stesso Pellegrino, sulla necessità (idea di quest'ultimo) o al contrario sulla totale estraneità (idea bembesca del principe) di utilizzare i concetti nei componimenti poetici, rappresenta le due facce di una medaglia: da una parte l'esegesi delle *Poetica* aristotelica, il problema della verisimiglianza, lo stile, il rapporto concetto-locuzione; dall'altra la nascita di una nuova poesia con una nuova teoria ad essa collegata (ovvero la rottura del rapporto *res-verba*, tipico della coppia Cicerone-Quintiliano,²⁰⁶ col conseguente 'primato' della «logica immaginativa»).

²⁰⁵ L'opera, che circolò in forma manoscritta, fu stampata soltanto nel 1898, come indica FRARE P., *Storia della critica letteraria del Seicento*, op. cit., p. 8. Allo stesso periodo è datata la *Lezione* di Alessandro Guarini (1599) – figlio del già citato Giambattista –, sebbene la sua teorizzazione dei generi risulti inefficace al nostro discorso, giacché ancora legata alle prime teorie del '500. Per Guarini la *Lirica* è semplicemente definita come il “contenitore” «sotto la quale rassegnarono gli antichi Greci e Latini gl'Inni, gli Encomij, l'Elegie, l'Ode, i Distici, gli Epigrammi». Cfr. Alessandro Guarini, *Lezione sopra il sonetto «Doglia, che vaga Donna...» di Monsignor Della Casa* (1559), in G. Della Casa, *Opere*, I, Venezia, Pasinello, 1728, p. 341 (digitalizzazione dell'opera consultabile online sul sito del BEIC).

²⁰⁶ La dicitura *res-verba* indica una stretta relazione tra le parole e le cose, dove le prime corrispondono sempre alle seconde, e le seconde sono alla base del processo creativo delle prime. La preponderanza che i *verba* acquisiranno sulle *res* è alla base di un nuovo processo immaginifico che prelude alla creazione dei Concetti nel Barocco, è tuttavia opportuno notare come in Pellegrino il concetto senta ancora il peso dell'eredità cinquecentesca. Esso viene infatti definito come «un pensiero dell'intelletto, immagine e simiglianza di cose vere e di cose simili al vero formato nella fantasia», cioè una sorta di “scintilla” che produce immagini confacenti alla realtà (*Del concetto poetico*, edizione a cura di DE LUCA B., Roma, Salerno, 2019, p. 69). Al riguardo si consulti anche RUIZ ZÁRATE A., *Gracián, Wit and the Baroque*, op. cit., p. 42: «Rhetoric in Spain and Italy before the rise of theories of wit could be briefly summarized as a Jesuit Ciceronianism. The spread of Jesuit education made rhetoric in principle a mixture of Ciceronian and Aristotelian theories fully covering all the parts of this art – from invention to delivery –. But their rhetoric emphasized a managerial role in invention, the use of emotions in persuasion, the recourse to ornament in style, and dramatic effects in delivery.

La seconda parte del dialogo si apre infatti con Marino in persona, il quale interviene sulla «pratica del concetto», portando ad esempio l'analisi di alcune poesie di Giovanni Della Casa e di Pietro Bembo.

Sebbene il concetto di Pellegrino, come ha notato Giorgio Cerboni Baiardi in un puntuale commento sull'opera, sia anch'esso ancora molto diverso da «quella 'tecnica' usata nella poesia secentesca», la novità di cui il *Dialogo* è foriero sta in un'impostazione metodologica che rifiuta il modo di pensare il concetto della poesia precedente. È difatti per bocca di Marino che l'autore, interrogandosi sul modo in cui questi poeti abbiano «abbellite le loro composizioni (sc. coi concetti)», taccia la vecchia poesia di pochezza concettistica, e la stessa risposta che il principe rivolgerà al poeta napoletano si rivela in questo senso esemplificativa: «Marini è troppo vago di empierre le sue rime de' concetti, che assai meglio farebbe se attendesse alla locuzione e allo stile».²⁰⁸

Al termine di questa breve introduzione, e al fine di presentare al lettore una trattazione del Barocco nella stessa maniera seguita coi periodi precedenti, risulta utile riportare il discorso ai canoni antichi. È proprio Tesauro infatti, uno dei massimi teorizzatori dell'«argutezza» insieme a Matteo Peregrini – il primo precettore del concettismo in Italia sebbene ideologicamente lontano dal marinismo del piemontese –, a dare avvio alla sua opera a partire dai precetti aristotelici, e precisamente dalle etimologie dei termini *acutezza* e *concetto*.²⁰⁹

Also, a peculiar development among some authors was the belief that invention and style were not strictly separate parts of rhetoric, but that they could replace each other in their functions».

²⁰⁷ Sebbene sul sintagma di «logica immaginativa» torneremo negli ultimi paragrafi del capitolo 3, si rimandi al momento almeno a ZANLONGHI G., *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 205. L'autrice mette bene in chiaro il 'nuovo' ruolo della Retorica, la quale riduce la sua funzione al solo reperimento di 'mezzi' che possano mettere in risalto la potenza immaginifica della parola (*imago agens*). Ciò avviene attraverso l'utilizzo della *enargheia*, la capacità delle figure retoriche di fare «leva su processi analogici» che «evidenzino le immagini mentali» suscitate dalle parole stesse.

²⁰⁸ CERBONI BAIARDI G., *Il dialogo del «Concetto Poetico» di Camillo Pellegrino* in «La rassegna della letteratura italiana», a. 62, n. 3, Firenze (1958), pp. 370-374.

²⁰⁹ Matteo Peregrini è autore del trattato *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellanno* (Genova, 1639, edizione di riferimento a cura di

Egli afferma che tale *acutezza* (o «metafora arguta») è esistita anche nella *Poetica*; essa era chiamata col nome di *kosmon* (alla lettera “ordine”) o di *kosmotion*,²¹⁰ parole che la Retorica latina ha tradotto in tre modi diversi: *veneres, concinnitas, ornatum*.²¹¹

Prima di Tesauro anche Matteo Radero, come indica l'autore del *Cannocchiale*,²¹² aveva attribuito sull'esempio di Plutarco un nome greco (*apophtegmata*) ai «concetti» degli epigrammi, il «prodotto» dell'acutezza, mentre in epoca romana Ennio, facendo ancora riferimento al filosofo

ARDISSINO E., Torino, Res, 1997). Esso, seppure fonte dichiarata del *Cannocchiale*, si caratterizza per un gusto dichiaratamente «moderato», dove quello di Tesauro è in molti punti da definire come un Barocco «estremista» (Cfr. WOODS M., *Gracián, Peregrini, and the theory of topics*, «The modern language review», n. 63, 1968). Al riguardo si evidenzia come distanzino le due pubblicazioni ben 15 anni, ovvero il lasso di tempo in cui fioriscono i maggiori rappresentanti della seconda poesia marinista. Pur se pubblicato nel 1654, infatti, e composto presumibilmente negli anni '20, il trattato tesauriano «si deve collocare idealmente nell'atmosfera del pieno marinismo», a rischio altrimenti di una scorretta interpretazione, come ha dimostrato RAIMONDI E., *Una data da interpretare*, op. cit., p. 119.

²¹⁰ Tesauro è l'unico, tra i teorizzatori del Concetto, come indica MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, op. cit., p. 139, a presentare la sua dottrina come derivazione della trattatistica greca (particolar modo attingendo dal III libro della *Poetica* di Aristotele). L'opera infatti divide i generi poetici in Epopea, Tragedia, Commedia, Ditirambica; quest'ultima raggruppa la lirica, che si divide in rappresentativa e narrativa (a sua volta divisa in innica, eroica, satirica).

²¹¹ Marziale, *Epigrammi*, cit., XI-13, e Cicerone, *Orator*, cit., III, come si legge in Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingeniosa Elocutione che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotile*, Torino, Sinibaldo, 1654, p. 4. Per un'edizione anastatica del testo si rimanda a A.A.V.V., *Emanuele Tesauro, Il Cannocchiale aristotelico*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000. Al 2017 (ma ancora incompleta nel 2020) risale invece la trascrizione di CUTRI M., *Emanuele Tesauro, Il Cannocchiale Aristotelico*, Bologna, i cui primi capitoli sono disponibili online [\[https://www.academia.edu/33965166/Tesauro - Cannocchiale aristotelico cap. I-II.pdf\]](https://www.academia.edu/33965166/Tesauro_-_Cannocchiale_aristotelico_cap._I-II.pdf).

²¹² Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 8-9. Radero è un erudito gesuita, curatore di un'edizione degli *Epigrammi* di Marziale pubblicata nel 1627.

ellenistico, aveva tradotto la parola col sintagma *bona dicta*.²¹³ Dopo queste etimologie, segue nel trattato una lunga serie di sinonimi del sostantivo, il più interessante dei quali è forse *enthymema*, che più si avvicina al moderno concetto di *esprit* (*infra* 2.2.1), sebbene nell'accezione greca il vocabolo assumesse il significato di un sillogismo con «fine non logico» ma «persuasivo».

Nonostante molto sia stato scritto negli ultimi anni sulle incongruenze del trattato tesauriano,²¹⁴ e sulla difficoltà di un suo utilizzo come manuale di scrittura poetica (al contrario di quello di Gracián che è un vero e proprio campionario di applicabilità pratiche),²¹⁵ una definizione di base di cosa sia un Concetto, utile a delineare le nuove forme barocche, ci viene proprio dal *Cannocchiale*, e precisamente dal capitolo III: *Cagioni efficienti*. In questo si trova il paragrafo dedicato alle *Argutezze della natura*, quelle che «furono dai primi poeti rivolte ai misteri del cielo». Esse sono i neologismi o gli accumuli nati dal linguaggio dell'astronomia e delle nuove scienze, con la creazione di sintagmi come «infiammata saetta» (sinonimo di «strage», «morte», «battaglia»), o «comete crinite», o ancora «scudo del cielo» e così via, una mescolanza di scienza e mistero, di tecnica e mito che, sulla derivazione di una primitiva *meraviglia*, sarà poi alla base dei più arditi virtuosismi poetici.²¹⁶

²¹³ La prima edizione integrale dei *Moralia* di Plutarco è del 1598, Venezia, Fioravante Prati. Cfr. COSTA V., *Sulle prime traduzioni italiane a stampa delle opere di Plutarco* (secc. XV-XVI), in *Volgarizzare e tradurre, dall'Umanesimo all'Età contemporanea* (a cura di ACCAME M.), Roma, Tored, 2012, pp. 98-99.

²¹⁴ Si rimanda al paragrafo successivo del presente capitolo, *La metafora regina delle figure*.

²¹⁵ Su Gracián torneremo nei paragrafi 3.1 ss. del presente lavoro di tesi. Risulta tuttavia opportuno rimandare in questa sede almeno agli studi di BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit. (soprattutto pp. 209-304, incentrate sulla metafora nella poesia barocca spagnola), e alle edizioni dell'*Agudeza y arte de ingenio* di AYALA M. J., PERALTA C., ANDREU CELMA M. J., Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, e di POGGI G., Palermo, Aesthetica, 2020.

²¹⁶ Al riguardo si rimandi soprattutto a quell'*imaginario de la ciencia* che Sarduy individuerà alla base dell'intera letteratura barocca, che dall'astronomia ricaverà linguaggio e tematiche, nonché al *Secondo libro* de *La Scienza Nuova* di Giambattista Vico (1725), in cui il filosofo ripercorrerà lo stesso ragionamento di Tesauro. Cfr. SARDUY S., *Barocco*, (trad. italiana di MAGNANI L.), Milano, il Saggiatore, 1980, p. 17. Sull'argomento torneremo nel capitolo 4.

Proseguendo il ragionamento, l'autore presenta la seguente formulazione: argutezza+novità=meraviglia.²¹⁷ Egli dimostra, poi, come l'argutezza sia il modo principale con cui strutturare una metafora, la quale può essere «semplice» (*prata rident*) o «arguta», ovvero "accumulata". Poiché della figura parleremo adeguatamente nel paragrafo successivo, per ora ci basti sapere che la metafora arguta è la «conseguenza» della metafora semplice,²¹⁸ da *prata rident* derivano infatti «crinita prata rident; [...] consopita pratorum lilia, surgente aurora; [...] adolescent rosae» *et cetera*. Quindi, a sua volta "figlio" dell'acutezza, per Tesauro il concetto è una metafora coi «ghirigori».²¹⁹

Il capitolo più interessante del trattato è sicuramente l'XI. In esso si presenta un lungo elenco di figure retoriche che preludono alla metafora, e si intitola *Argomenti metaforici et de' veri concetti*. Qui Tesauro spiega cosa intenda per 'concetto arguto', la figura più frequente nel nostro *corpus* di liriche sui disastri. Il primo esempio lo si trova negli epigrammi di Marziale, nuovo modello teorico sostituitosi ai classici della letteratura antica, e precisamente in quello dell'ape, poiché «l'ape», prosegue Tesauro, ha il «miele» dello stile, e l'«aculeo» del concetto.²²⁰

²¹⁷ Sull'equazione verità-mirabile torna anche Guarini nel *Verato* secondo (cit., III, p. 250-251) affermando che la novità punta al mirabile, ovvero al *pithanòn*, a ciò che è persuasibile e che dunque convince il lettore.

²¹⁸ Per BLUMENBERG H., una «metafora assoluta», in *Paradigmi per una metaforologia* (trad. italiana di SERRA HANSBERG M. V.), Bologna, Il Mulino, 1969, p. VIII.

²¹⁹ Si rimandi al capitolo 3.1 del presente studio, e alla definizione di "sensuale perifrasi" che dà del concetto BLANCO-MOREL M., in *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., pp. 60-62.

²²⁰ Marziale, *Liber IV*, epigramma 33, vv. 1-2: «et latet et duce phaetontide condita gutta: / Ut videatur apis nectare clausa suo». Non sorprenda l'utilizzo di un autore satirico per teorizzare il concetto nella poesia lirica. Il "genere" epigramma passa al '500 solo per un criterio di forma, che è quello della *brevitas* (*supra* 1.5). La problematica riguardo il tema dell'epigramma è solo successiva, e si confonderà da subito coi problemi di stile del Barocco, producendo il famoso "stile epigrammatico" (Cfr. PARENTI G., *La tradizione catulliana nella poesia latina del Cinquecento* in CARDINI R., COPPINI D., *Il rinnovamento umanistico della poesia, L'epigramma e l'elegia*, op. cit., pp. 63-100). Per quanto riguarda l'editio princeps degli *Epigrammi*, il volume è quello di Belfort del 1471, ma riguardo ai problemi di datazione dello stesso (che potrebbe oscillare tra il 1470-1471) si rimanda a CARRATELLO U., *L'«editio*

Con questo il trattatista teorizza che il concetto arguto è il *fulmen in clausula* dell'epigramma, e quello che sarà poi anche del sonetto – come vedremo nell'ultima catalogazione di forme –, dunque la chiusa inaspettata, l'*aprosdoketon* cui abbiamo accennato nel paragrafo precedente.²²¹ Definisce infine i concetti arguti o le arguzie anche *sales*, ovvero «facezie» in latino, i cosiddetti motti di spirito.

Anche Tesauro pone dunque sullo stesso piano Retorica e Poetica, è tuttavia da sottolineare come il trattatista, che riconduce queste arguzie agli autori di commedie come Plauto e Terenzio, dai quali recupera il termine *sales* e definisce «gran facitori di concetti arguti», compia tale operazione solo in fase incipitaria. Egli traccia una sorta di 'cappello introduttivo' al suo studio, nel tentativo di trovare una giusta etimologia del termine arguzia, il quale giustifica intrinsecamente la presenza dei due drammaturghi.²²²

Plauto e Terenzio creano infatti quelli che Tesauro chiama concetti verbali, mentre nelle poesie, spiegherà in seguito, ci sono i concetti simbolici e figurali (sul cui rapporto con le immagini torneremo in 3.5).²²³ Per questo motivo esistono anche due Tropi – divisione conosciuta già dagli Antichi –, uno della Poetica, che mira allo spostamento del significato,²²⁴ e uno della Retorica che mira alla persuasione; la costante scissione in cui si muove la storia della lirica occidentale.

princeps» di Valerio Marziale e l'incunabolo ferrarese di Leida, «GIF», IV, n. 35, 1973, pp. 295-299.

²²¹ Come nota CROCE F., *Tre momenti del Barocco letterario in Italia*, op. cit., la tendenza all'*aprosdoketon* sarà caratteristica del periodo barocco fino alla sua ultima fase, quella che lo studioso definisce «tardo barocco». Nel nostro caso la poesia dei disastri sembra quasi 'sovrabbondare' di finali a sorpresa (come si può verificare nei testi raccolti nell'annesso alla tesi), sebbene tale tendenza riveli una coerenza strutturale che trova senso e giustificazione in una vera e propria Poetica meridionale (*infra* 3.2 ss.).

²²² Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 10.

²²³ Per un approfondimento sui concetti simbolici e figurali, sul significato di *emblema* e il rapporto acutezza-immagine si rimanda a PRAZ M., *Studi sul concettismo*, Milano, Abscondita, 2014 (nuova edizione), su cui torneremo nel capitolo 3.

²²⁴ Cfr. COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico* (trad. italiana di GRANDI M.), Bologna, il Mulino, 1976, p. 216: «la metafora poetica non è un semplice cambiamento di senso; essa è mutamento di tipo o di natura di senso, passaggio dal senso nozionale al senso emozionale».

È a questo punto necessario, per esporre in modo chiaro il pensiero di Tesauro, e sciogliere il nodo di cosa sia una metafora, poi un metafora barocca, quindi un concetto, infine un concetto *arguto*, adottare nella trattazione del presente e del successivo paragrafo una diversa ripartizione dei problemi, allo scopo di restituire un quadro omogeneo della questione intorno al processo figurale. Tale ripartizione comincia con la filosofia teoretica, procede con la teoria della letteratura, e termina con la linguistica moderna, che fa da strumento alla teoria nelle questioni di applicabilità pratica dell'una o dell'altra linea di pensiero.

Uno dei maggiori studiosi moderni della teoria figurale è sicuramente Hans Blumenberg. Egli risulta tra i primi ad affermare sulla linea di Tesauro che «la metafora ha le sue radici nell'ambivalenza dell'antica retorica, giacché l'oratore può lasciar "apparire" il vero [...] ma può far sì anche che il falso assuma lo stesso sembiante».²²⁵ Lo studioso fornisce un giudizio della metafora che si lega soprattutto all'eloquenza, sulla base di un'interpretazione che risulta in linea con quella del trattatista barocco, il quale conclude il *Cannocchiale* affermando: «io conchiude l'unica lode della argutezze consistere nel saper ben mentire».²²⁶

Introducendo il lavoro di Blumenberg, anche Enzo Melandri ha insistito su un'impostazione della metafora in quanto *figura elocutionis*,²²⁷ ovvero strumento *persuasivo* pertinente alla Retorica e all'*abbellimento* del discorso, dal momento che la sua funzione è proprio quella di creare sorpresa nel lettore-ascoltatore (un ragionamento che in seguito ci permetterà di tornare nuovamente all'*aprosdoketon*).

È opportuno ricordare al riguardo come proprio Tesauro avesse teorizzato una lunga serie di arguzie «vocali», cioè pertinenti al solo discorso orale, le quali se «messe su carta» si trasformavano in arguzie «mute», riducendo la Retorica a semplice elemento dell'effetto poetico, lungo la linea del nuovo equilibrio tra arte del parlare e arte dello scrivere che caratterizzerà il periodo barocco.

²²⁵ BLUMENBERG H., *Paradigmi*, op. cit., p. 114, 124-125.

²²⁶ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 315.

²²⁷ BLUMENBERG H., *ivi*, pp. 1-20. Cfr. anche COHEN J., *ivi*, p. 206.

Alla fine di questo catalogo si trovano le arguzie simboliche, quelle che uniscono segni e figure,²²⁸ e delle simboliche «le più simboliche» sono definite le «metafore complicate», ovvero quelle ridondanti, coi «ghirigori», diverse dalla «metafora semplice».

Arguzie possono essere anche i nomi figurati, o gli anagrammi, le allitterazioni, gli entimemi arguti,²²⁹ ancora su una linea a metà tra Poetica e Retorica, che vede ora la seconda inglobata nella prima. Si delinea così, per lenta progressione, come per Tesauro la metafora sia il prodotto principale dell'arguzia (al di là di alcune incongruenze che adesso esporremo). Continuiamo dunque ad approfondire il discorso su questa figura,²³⁰ attraverso le maggiori scuole di pensiero intervenute nel dibattito.

²²⁸ Per uno studio approfondito della *Argutezza* simbolica si rimanda per ora a POZZI G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981. L'argomento sarà approfondito soprattutto nel capitolo 3, dove l'inserimento di emblemi e cartigli del disastro si rivela momento adeguato ai fini di una migliore comprensione del processo immaginifico.

²²⁹ Emanuele Tesauro, *ivi*, p. 13. Siamo qui nell'ambito del cosiddetto *ornatus in verbis coniunctis* o *ornatus difficilis*, opposto all'*ornatus facilis*. Cfr. ARDUINI S., DAMIANI M., *Dizionario di retorica*, Covilhã, Labcom, 2010.

²³⁰ Sulla definizione di Figura Cfr. Federigo Meninni, *Il Ritratto*, cap. XV, cit. Le figure si dividono in grammaticali e retoriche, le prime appartengono all'orazione, le seconde servono ad adornarla. Vi sono poi le figure di parole, che pertengono ai sintagmi, e le figure di sentenze che si costruiscono su queste. Tesauro notoriamente divideva le figure in armoniche, poetiche e ingegnose, mentre Meninni non sembra trattarne, limitandosi ad affermare che esse servono a rendere i sonetti «più vaghi e più spiritosi». Queste ultime sono le cosiddette «figure ingegnose» (pp. 246-278 del *Cannocchiale*), quelle che portano all'acutezza tramite l'utilizzo di parole «pellegrine», «derivate», «mutate», «composite». Al riguardo sia utile ricordare come la connessione delle figure allo stile fosse una formulazione già affermata nel *Del sublime*, cit., 1, 7: «Se le figure contribuiscono al sublime, questo a sua volta offre alle figure un contributo importante». Per un'ulteriore definizione della categoria di figura, al fine di completare il quadro complesso che essa ricopre nel Barocco, si citi anche Pallavicino, *Dello stile*, cit.: «per figure intendo quella maniera di parlare che [...] si discosta dal mero linguaggio grammaticale [...] nell'allungare, nell'accorciare, nel troncare, e nel restringer le voci» ovvero «nel portare all'animo col pensiero di cose diverse, non comuni apparenze, il che lo stesso vocabolo di figura n'accenna».

7.2 La Metafora regina delle figure: scuole di pensiero sulla metafora barocca

Si svela in questo modo il non abbastanza sottolineato rapporto tra il primato accordato alla metafora dalla teoresi secentesca e la speculazione sulla natura logica dei processi retorici e poetici che avevano avuto vigore nella tradizione aristotelica del tardo Cinquecento. La metafora, in quanto passaggio da una similitudine a un'identificazione, è esito di un procedimento sillogistico scorretto; nel suo essere inaccettabile alla luce del rigore dialettico sta però la sua forza di modificazione categoriale. Essa costituisce il punto di allontanamento della lingua poetica dall'andamento rettilineo della lingua referenziale, dalla lingua di chi dimostra e di chi "insegna". In essa si radica lo specifico letterario alla cui determinazione i teorici barocchi aspirano con la stessa ansia definitoria che anima i cultori dell'esperimento scientifico. Nelle prime pagine del *Cannocchiale aristotelico* la prospettiva definitoria non si ferma a questo stadio. Se pure prende avvio dalla periferica nozione di argutezza sembra per un momento che il trattatista voglia allargare il suo orizzonte all'intera gamma dei fenomeni comunicativi, quasi suo intendimento fosse un'analisi sistematica dei processi di significazione.²³¹

Il ragionamento di Claudio Scarpati sulle origini della metafora è un ulteriore tentativo di ricostruzione dei fenomeni chiave del genere lirico. In un discorso fluido e apparentemente semplice, lo studioso pone l'attenzione sul legame tra Poetica e Retorica, sottolineando l'importanza che la tradizione cinquecentesca ha avuto nello sviluppo dei processi di significazione. Tale approfondimento ci spinge adesso a una precisa definizione della nuova figura, ancora attraverso Tesauro.

La metafora, «il colmo delle figure ingegnose» come strutturata nelle otto forme del *Cannocchiale*,²³² è il meccanismo onnicomprensivo tramite cui si

²³¹ BELLINI E., SCARPATI C., *Il vero il falso dei poeti*, op. cit., p. 49.

²³² Tesauro cataloga otto metafore: due assolute, ovvero l'iperbole, che fa conoscere l'oggetto per grandezza, e l'ipotesi che procede invece per chiarezza; e sei comparative, che ancora si suddividono in coppie: simiglianza ed equivoco (la odierna *aequivocatio*) per il simile; per il contrario invece opposizione (sebbene non sia chiara la differenza tra antitesi e ossimoro), e decezione; per il congiunto attribuzione e laconismo. La suddivisione del trattatista sembrerebbe ripercorrere una ripartizione simile a quella che Gracián compie per le differenti tipologie di Acutezza, tra cui risultano: acutezza per antitesi e ossimoro; acutezza per similitudine e analogia; acutezza per esagerazione (confusa spesso con l'iperbole retorica ma

attua quel «controllo della connotazione» che sembra essere una delle tendenze più caratteristiche della lirica nel Seicento.²³³ A tal motivo risulta utile attraversare le maggiori interpretazioni fornite in merito al suo «funzionamento», che qui esponiamo a partire da Giuseppe Conte, uno dei maggiori studiosi della metafora tra poesia antica e moderna.

Per Conte, la figura è *stricto sensu* una similitudine abbreviata, una «relazione di similarità» priva degli aggettivi *tale, quale*, o dell'avverbio *come*. Basata sulla *Poetica* di Aristotele che la definiva «imposizione del nome d'altri»,²³⁴ tale schematizzazione è oggi definita in linguistica Teoria della comparazione: l'idea di un meccanismo a cui viene sotteso un processo di trasferimento a una 'cosa' (da genere a specie, da specie a genere, da specie a specie, per analogia) del significato appartenente ad un'altra.

Opposta alla teoria della comparazione è, a partire da Chomski, la Teoria dell'anomalia, per cui «nella metafora è implicito un errore denotativo [...] che non permette alla frase di significare ciò che afferma direttamente [...] in quanto anomala dal punto di vista logico».²³⁵

Sulla teoria aristotelica si basa chiaramente Tesauro, che definisce la figura espressione di un concetto che «lega cose diverse»,²³⁶ mentre sul ragionamento di Chomski sembra fondarsi la maggior parte della critica moderna al *Cannocchiale* che esporremo a breve.

Per quanto riguarda il fine della figura, il suo scopo principale in un testo poetico, una lucida analisi della metafora si trova già in Paolo Costa, studioso del primo Ottocento, per il quale essa aveva l'obiettivo di «rendere chiari i concetti», dal momento che pone le cose «davanti agli occhi» (sfrutta quindi *l'enargheia*, *infra* 3.5), ed è lo strumento che rende il concetto sensibile,

«sans le piquant de l'esprit»); acutezza per «ficción». Cfr. BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit, pp. 272-273.

²³³ CONTE G., *La metafora barocca, Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972, p. 37.

²³⁴ Aristotele, *Poetica*, cit., 1457 b.

²³⁵ CACCIARI C., *Teorie della metafora, L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Cortina Editore, 1991, pp. 8-9.

²³⁶ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., Cap. VII, 315.

percepibile dai sensi.²³⁷ Tuttavia, continua Costa – e il riferimento è tesauroiano –, se è compito dei poeti portare alla «meraviglia», termine chiave e della Retorica persuasiva e della lirica della prima età moderna, è necessario che questi non adoperino quelle metafore che sono «troppo comunali», quelle banali, rese topiche, stereotipate dall'uso eccessivo.

Qui l'autore dimostra in maniera indiretta come Tesauro abbia uno stretto legame con la tradizione del Cinquecento. 'Forzando' Aristotele, nonché l'equilibrio *docere-delectare* che tale tradizione non era riuscita a risolvere,²³⁸ il trattatista avrebbe infatti costruito una metafora volta esclusivamente al diletto, al compiacimento del lettore, la linea di percorrenza di quello che sarà il canone estetico del Barocco, come individuato da Rousset.²³⁹

Ora però, se l'uso della metafora è questa mai chiarita "meraviglia", come indica anche un verso di una celebre *fischietta* di Marino (*è del poeta il fin la meraviglia*),²⁴⁰ che uso bisogna farne? Come inserirla all'interno della serrata formalizzazione dei generi lirici che prima il Rinascimento ha catalogato e poi il Manierismo ha portato a compimento?

Sull'utilizzo delle metafore, fino al termine del Cinquecento, e in parte in quella fase del Seicento che prende il nome di Barocco "moderato" (*infra* 2.3), la regola era che esse non dovessero mai abbondare in un testo, ma che si collocassero «come dice Cicerone» in modo che potessero apparire naturali e

²³⁷ COSTA P., *Della elocuzione e dell'arte poetica, Sermoni quattro*, I, 1839, p. 23. Sull'*enargheia*, e sull'uso che ne fanno i letterati Gesuiti, si rimandi per ora a CARRUTHERS M., *The Craft of Thought*, Cambridge University Press, 1998, pp. 130-133. L'argomento sarà adeguatamente affrontato nel capitolo 3.

²³⁸ JANNACO C., *Storia della letteratura Italiana*, op. cit, pp. 28-30. *Docere* (o *prodesse*) e *delectare* era il principio fissato da Cicerone per il perfetto discorso retorico. Per Riccoboni, (*Parafrasi alla Poetica aristotelica*, cit.), che può essere preso ad esempio delle teorie cinquecentesche, il *prodesse* era prerogativa esclusiva dei filosofi, mentre quella dei poeti era la «fabulosa delectatio». *Docere* e *delectare* si unirono nel periodo barocco anche per azione della Controriforma: è tipica del 'Barocco gesuitico', infatti, l'unione del principio del dilettevole con quello della diffusione di un'ideologia religiosa (*infra* 3.5).

²³⁹ ROUSSET J., *La littérature de l'âge Baroque en France*, Chapitre I (*Circé et le paon*), Paris, Corti, 1953.

²⁴⁰ Ci si riferisce al sonetto VII dei *Versi satirici*, secondo la catalogazione di CROCE B., *Marino, poesie varie*, Bari, Laterza, 1913.

non artificiose.²⁴¹ Dovevano dunque essere «vaghe» e non appesantire il discorso, come regolerà Pallavicino nella prima metà del XVII secolo.

Lo scopo è raggiungere ciò che il cardinale chiama «eleganza», una categoria che non pertiene più alla *scelta* di parole da inserire all'interno di una forma prestabilita, come era stato nell'Umanesimo-Rinascimento (si pensi alle *elegantiae* di Lorenzo Valla).²⁴² Essa si raggiunge adesso tramite la brevità del discorso,²⁴³ dunque attraverso la frase ad effetto, nonché tramite il principio della varietà, che regola la frequenza con cui utilizzare determinate figure retoriche.

Non è più, dunque, una eleganza di stile intesa come a partire da Dante, relativa al sistema della lingua letteraria, quanto piuttosto un'eleganza che pertiene al raggiungimento della meraviglia. Pallavicino scrive nello specifico di «meraviglioso regolare», di una precisa disposizione delle figure che produca «un evento straordinario [...] il quale derivi da una serie di avvenimenti ciascuno de' quali con probabilità derivi dall'altro, ma che finalmente ne segua un effetto lontanissimo dalla prima aspettazione». Risulta chiaro come questo sia uno 'scarto' importantissimo per la lirica barocca; esso, come vedremo, porterà a un'ulteriore frattura con la teoria poetica del periodo precedente.²⁴⁴

Tornando a Tesauro, riguardo all'affermazione per cui uno dei fini della metafora sia quello di «traslare» la figura, cioè di definire un oggetto, un *factum*, una *res*, con il nome di uno o più oggetti diversi (in latino non a caso è chiamata *translatio*),²⁴⁵ è possibile comprendere la facilità con cui la metafora

²⁴¹ COSTA P., *ivi*, p. 31.

²⁴² Pallavicino, *Dello stile*, cit., cap. XVII, p. 118, specifica come l'eleganza sia legata all'utilizzo delle figure retoriche («facoltà dell'immaginazione»), e non più a una serrata disposizione delle parole nel testo, com'era stato ad esempio nel Cinquecento.

²⁴³ CONTE G., *La metafora barocca*, op. cit., p. 27.

²⁴⁴ Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit., VII, p. 155 (cfr. anche i capp. XVII, XVIII). Il meraviglioso regolare è una congiunzione tra verisimile e mirabile nell'idea di far corrispondere la meraviglia alla *dispositio*, senza venire meno al concetto sul piano dell'*elocutio*.

²⁴⁵ Specifichiamo: *Translatio* indicava nella Retorica antica (Quintiliano, *Institutio*, cit., VIII, 6) quella che oggi si chiama metalessi, una relazione di simiglianza che si attua nell'utilizzare un tropo al posto di un sinonimo. Nel latino medievale essa prendeva il nome di *transumptio* o *usurpata metaphora* (LAUSBERG H., *Trattato di Retorica letteraria*, op. cit.). Il primo termine

barocca sia stata spesso confusa con la sineddoche o con la metonimia.²⁴⁶ Cerchiamo di mettere ordine: nella metonimia e nella sineddoche vi è una relazione di contiguità tra un «segno reale» e uno «virtuale», i quali appartengono alla stessa «catena sintagmatica». La metafora è invece «un significante di connotazione» a cui è necessario trovare un significato ulteriore, al fine di garantire un corretto funzionamento della figura.²⁴⁷

Sulle definizioni di connotazione e di significato, ben oltre il senso che dà alla «significazione» Tesauro, è opportuno fare riferimento a Jean Cohen. Lo studioso applica alla teoria della poesia i principî dell'analisi linguistica, e afferma che «la significazione emozionale (sc. quella poetica) [...] è obbiettivamente falsa ma soggettivamente vera» dal momento che «il poeta non è creatore di idee ma di parole, di combinazioni e rapporti tra parole».²⁴⁸ In tal modo la metafora risulta il processo poetico per eccellenza: essa è «la figura» che, in quanto «violazione di un codice» logico, rappresenta «il vero oggetto [...] della poetica».

Con Cohen sembrerebbe possibile dare un nuovo senso a Tesauro, tuttavia le cose non sono così semplici. La critica di Frare al *Cannocchiale*, su cui torneremo nelle prossime pagine, dimostra che la metafora barocca non corrisponda affatto alla figura di oggi ma che, come rivela la sua suddivisione in otto tipologie, essa sia frutto di un eccessivo «allargamento», il quale va oltre

è utilizzato da Alberto Magno e Jean de Garlande, cit., il secondo deriva dalle *Etimologie* di Isidoro (cit., I, 37): «metaphora est verbi alicuius usurpata translatio». Nello spagnolo dell'ultimo Cinquecento, infine, *traslación* è il termine che traduce 'metafora' in Fernando de Herrera, *Commentario sulla poesia di Garcilaso* (1580).

²⁴⁶ Lo stesso Tesauro, nel definire la metafora «relazione di proporzione» (*Il Cannocchiale aristotelico*, cit., p. 332), finisce col posizionarla sullo stesso piano della sineddoche e della metonimia, dell'iperbole, dell'ipotiposi, ovvero di tutte le varianti della «metafora semplice».

²⁴⁷ CONTE G., ivi, p. 28. La definizione di metafora ha visto impegnati, negli anni '70 del '900, anche un gruppo di critici belgi (tra cui DUBOIS J., EDELINE F.), per i quali la figura «non è una sostituzione di senso» come vorrebbe Conte (sebbene la sua sia tuttora tra le più valide risoluzioni delle aporie tesauriane), quanto «una modifica del contenuto semantico di un termine» e dunque quello che viene in breve definito come il prodotto di «due sineddoci». Cfr. GRUPPO μ, *Retorica generale, Le figure della comunicazione* (trad. italiana di WOLF M.), Milano, Bompiani, 1976, pp. 161 ss.

²⁴⁸ COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico*, op. cit., pp. 10-22.

i limiti della normale figura retorica già nel Seicento.²⁴⁹ La stessa finisce così col comprendere tutte le figure «dianoeias o sententiae», cioè quelle di pensiero, quelle «ingegnose», in una espansione semantica che abbiamo visto essere tipica della teoria concettistica.²⁵⁰

Per Frare c'è da porre attenzione soprattutto al meccanismo della antitesi, che Tesauro recupera sotto il nome di metafora oppositiva.²⁵¹ L'antitesi è infatti l'unica delle otto figure che «operando a cavallo tra *dispositio* ed *elocutio*, può essere assunta a simbolo di una retorica non mutilata [...] in secondo luogo, stante l'equazione *docere-delectare*, l'antitesi si rivela capace di [...] riunire, il gioviale e il giovevole»,²⁵² uno dei maggiori problemi su cui dibatteva la teoria di inizio '600.

Lo studioso afferma in seguito che essa è nel Barocco la figura più utilizzata, da un lato dichiarando implicitamente il suo legame con la teoria di Gracián, caposcuola del Barocco moderato, in cui l'utilizzo delle figure retoriche risponde alle sopracitate regole di misura e sobrietà, dall'altro 'tradendo' le intenzioni di Tesauro, sul cui legame con il primo marinismo abbiamo già detto nel paragrafo precedente.

L'idea che si propone nella presente sezione di tesi è che la metafora tesauriana possa risultare non tanto l'antitesi di ascendenza cultista spagnola, quanto invece l'iperbole gongorista o addirittura l'*adynaton*, come avremo modo dimostrare quando introdurremo il discorso sulla lirica dei disastri. Iperbole e *adynaton* sono infatti le sole figure che forzano il linguaggio oltre il limite della verisimiglianza,²⁵³ spezzando di conseguenza il tenace legame tra le parole e le cose che aveva caratterizzato la cultura umanistico-rinascimentale.

²⁴⁹ Per FRARE P. *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992, ciò che per Tesauro era metafora sarebbe oggi definibile anche come una più semplice «catacresi», ovvero l'estensione del significato di una parola (o di un sintagma) oltre i limiti del proprio campo semantico, pp. 548 ss.

²⁵⁰ FRARE P., *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, op. cit., p. 4.

²⁵¹ FRARE P., *Preliminari per una lettura del Cannocchiale*, op. cit., p. 50.

²⁵² LAUSBERG H., *Trattato di retorica letteraria*, op. cit., pp. 209-218.

²⁵³ Cfr. SARDUY S., *Barocco*, op. cit. e JOHNSON C. D., *Hyperboles, The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Harvard University Press, 2010. Al riguardo anche Pallavicino, nel capitolo XVIII *Dello stile*, cit., pp. 129-130, definiva la forma più alta di

Se inoltre diamo per scontato, come ha dimostrato Foucault, che nel XVII secolo «è cambiato [...] l'intero regime dei segni, le condizioni in base alle quali esercitano la loro [...] funzione»,²⁵⁴ allora è altrettanto scontato che un processo semantico (l'*adynaton*), piuttosto che un processo sintattico (l'*antitesi*), possa essere il punto di incontro di tale rottura, pur ammettendo la comune difficoltà nel districare quel “groviglio” che risulta essere la metafora tesauriana.²⁵⁵

Tale idea di lettura, che è alla base della nostra analisi testuale, in cui la divisione tra Barocco estremista e Barocco moderato renderà evidenti due scuole teoriche opposte – di cui Tesauo e Peregrini possono esserne considerati i rappresentanti italiani –, sarà opportunamente approfondita nel capitolo 3 (insieme col rapporto metafora-topica messo in luce da Curtius).²⁵⁶ Si lascia dunque allo spazio presente solo un profilo di base del complesso spettro interpretativo che il procedimento metaforico presenta nelle poesie secentiste.

Nel Barocco infatti, bisogna ribadirlo, pur in una comune base aristotelica, i trattatisti «non distinguono più tra parole e parole, ma tra diversi modi di significare». ²⁵⁷ Peregrini ad esempio distingue tra intelletto e ingegno (il primo basato sul sillogismo, il secondo sull'*enthymema*), Tesauo invece tra filosofia e poesia, dunque tra grammatica e arguzia. Rispetto al segno rinascimentale,

concetto «quella che scaturisce da una inaspettata esagerazione», sebbene con l'accortezza che «l'effetto sia verisimile e l'oggetto meritevole: altrimenti riuscirà un'iperbole viziosa».

²⁵⁴ FOUCAULT M., *Le parole e le cose* (trad. italiana di PANAITESCU E.), Milano, Rizzoli, 1996, p. 73 (prima edizione in lingua francese 1966).

²⁵⁵ Si segnali come anche Giuseppe Conte evidenzia la difficoltà del *Cannocchiale* nello sciogliere la problematica relativa all'ipotesi che sia la metafora ad essere figlia dell'argutezza, o se sia invece il contrario (si pensi alla celebre formula tesaurina «metafora madre di tutte le argutezze» di cui discute anche FRARE P., *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale aristotelico*, «Testo», gennaio-giugno, 1989). Per risolvere il paradosso lo studioso cita prima Peregrini, che riconduce però tutto al semplicistico «artificio», poi Gracián, che sembrerebbe invece dirimere la questione attribuendo al concetto il significato di un correlativo oggettivo. Per il trattatista spagnolo, su cui torneremo nei capitoli 2 e 3, *el concepto* «es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos».

²⁵⁶ Sul barocco moderato di Peregrini Cfr. SNYDER J., *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 41-43.

²⁵⁷ CONTE G., *La metafora barocca*, op. cit., p. 13.

spazio presieduto dalla metonimia, la metafora conduce in breve alla polivalenza di senso.²⁵⁸

Prima del Barocco il messaggio letterario era vissuto come un «referente condizionato dalla morale e dalla filosofia», in equilibrio tra esigenze figurali e concettuali. A partire dal Barocco, caduti i referenti oggettivi della politica, della religione, della filosofia, il segno si soggettivizza e comincia a rifiutare ogni referente, il linguaggio a sua volta si fa oscuro. Assistiamo, come nota Genette, a «una letteratura che fonda la sua poetica su una Retorica»,²⁵⁹ una cultura che è consapevole di una forte funzione estetica e che presenta momenti di tensione letteraria che non sono sempre immediatamente inquadrabili.

Tuttavia, insiste Conte, su una linea che seguiremo nel secondo capitolo, nella pur conclamata ‘confusione’ barocca è invero possibile individuare due tendenze poetiche di fondo, entrambe evidenziabili attraverso il processo metaforico. È quindi importante evitare eccessive semplificazioni e notare come sebbene una di queste tendenze sia effettivamente legata all’evasione della realtà, l’altra miri al contrario ad una forte aderenza con essa, una scissione di fronte alla quale ci troveremo più volte.²⁶⁰

Il Barocco, in quella che per lo studioso è la sua «doppia manifestazione», scompone e compone il reale «senza riuscire del tutto a disfarlo». Il suo prodotto poetico per Conte non è puro artificio, dal momento che anche dentro la finzione letteraria si individua sempre «uno sgomento, un senso di inquietudine, una paura nei confronti dell’unica metamorfosi di fronte alla

²⁵⁸ Ivi, p. 32. Cfr. anche JAKOBSON R., *Due tipi di linguaggio e due tipi di afasia*, in HEILMANN L. (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2012 (prima edizione 1956). Nello studio la metafora linguistica (o semantica) è nettamente contrapposta a quella retorica, dove la prima ha lo scopo di «spostare» il significato, la seconda ha lo scopo di «spostare» l’attenzione del lettore/ascoltatore. La prima inoltre differisce dalla metonimia giacché la metafora opera una *combinazione* degli elementi linguistici, mentre la metonimia ne fa una *selezione*.

²⁵⁹ GENETTE G., *Figure. Retorica e strutturalismo* (trad. italiana di MADONIA F.), Torino, Einaudi, 1969, p. 192.

²⁶⁰ Sulla categoria di realismo barocco, che sarà approfondita nel capitolo 3, si rimanda per ora a GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

quale la parola non serve», e a cui l'intera società sembra purtroppo soggiogata: la morte.²⁶¹

Lo stesso *tòpos* su di essa costruito, peraltro abusato nella lirica marinista,²⁶² che trova in esso occasione di sperimentare un nuovo campionario di *descriptions* amorose (la *Palomba annegata nel Tevere* di Materdona, la *Ninfa caduta nel Vesuvio* di Pisani, e così via), è da interpretare lontano dall'ottica del "gusto dell'orrido" spesso volte applicata alla poesia barocca, e di cui avremo modo di discutere ampiamente trattando di disastri. Esso è prima di ogni cosa uno strumento della meraviglia, dell'ingegno, del *wit*, nonché risposta a una situazione storica che è l'azione repressiva della Chiesa cattolica (*infra* parr. 2.2 ss.).²⁶³

8. Il Seicento: il trionfo dell'*elocutio* e il nuovo stile barocco

Da' componimenti addotti degli antichi e de' moderni autori può chiaramente vedersi che gli antichi hanno purità di locuzione, candor di stile, gravità di sentenze con affetto e proprietà di parole; ma sono secchi, senza molta vaghezza, privi quasi di spirito, e freddi, particolarmente nelle conchiusioni de' sonetti, non senza qualche languidezza di versi. I moderni allo incontro hanno metafore, traslati nobilissimi, vivacità di pensieri, vaghezza d'erudizioni, versi grandi, e armonia che

²⁶¹ Al riguardo anche SBERLATI F., *La ragione barocca, politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 32-34, «Quando la civiltà barocca, civiltà dell'estetica dissimulata e dello "sprezzato" apparire, si confronta con la morte, qualcosa si inceppa nel suo meccanismo esortativo [...] con evidenti ricadute nella pratica del cristianesimo» (*Infra*, parr. 3 ss. del secondo capitolo).

²⁶² JANNACO C., *Il seicento*, op. cit., pp. 187-189, 191-192. Lo studioso insiste in un'interpretazione volta a rinvenire non tanto il motivo medievale del *cupio dissolvi*, quanto piuttosto un ideale "preromantico" di dolore reale. Queste poesie si accompagnano infatti alla convinzione della caducità della vita (dovuta soprattutto allo sfaldarsi del sistema delle corti, nonché alle frequenti catastrofi naturali), un 'tema' che avremo modo di discutere nel commento alle liriche del nostro regesto.

²⁶³ MARAVALL J., *La cultura del Barocco*, (trad. italiana di PAEZ C.), Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. originale 1975), p. 271.

corre, e che tal volta ha qualche ritegno che la raffrena: onde la toscana poesia, ch'era dianza acerba, oggi è ridotta a tal perfezione.²⁶⁴

Il ragionamento di Meninni, posto al termine di una lunga lista di autori che il trattatista suddivide per stili e tematiche ricorrenti, tra Antichi e Moderni, a partire dall'«ingombrante» modello di Petrarca per arrivare a Tansillo,²⁶⁵ Tasso, Casa, fino a Marino, aiuta a capire quanto sia profonda la rottura col periodo precedente.

La distanza che si crea tra la vecchia e la nuova poesia è enorme, e si basa innanzitutto sulla «povertà di figure» della prima, nonché sul rifiuto di una tradizione letteraria che potesse considerarsi 'migliore', nel linguaggio e nelle tematiche, di quella moderna.²⁶⁶

Siamo alle porte di quanto sarà la *Querelle des anciens et des modernes*, la quale trova inizio in Italia nella pubblicazione di Alessandro Tassoni *Paragone degl'ingegni antichi e moderni*, del 1620.²⁶⁷ Questo fenomeno si estenderà lungo l'intero secolo e in tutta l'Europa, fino ai primi scorci del '700. Gli autori, poeti, trattatisti, intellettuali di vario tipo, divisi tra difensori dell'oggi (come

²⁶⁴ Federigo Meninni, *Ritratto del sonetto*, cit., p. 55.

²⁶⁵ Luigi Tansillo (1510-1568) fu poeta del Viceregno di Napoli. Considerato da Tasso tra i migliori poeti del Cinquecento, insieme al contemporaneo Angelo Di Costanzo (per cui *infra* 2.5.1), la sua fama è legata al poemetto *Le lagrime di San Pietro* (Vico Equense, Cacchi, 1585), nonché a una corposa produzione lirica che fu per lungo tempo messa all'Indice (Cfr. TOSCANO T. R., *Luigi Tansillo* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 94, Roma, Treccani, 2019). Per una lettura completa de *Le lagrime di San Pietro* si rimanda a TOSCANO T. R. (a cura di), *Edizione delle opere di Luigi Tansillo*, op. cit. Su Tansillo come poeta concettista si rimanda invece a CROCE F., *La lirica concettistica*, op. cit., pp. 669-688.

²⁶⁶ Cfr. Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della Canzone*, op. cit., p. 300.

²⁶⁷ Secondo alcuni studi la *querelle* sarebbe ravvisabile fin dall'ultimo scorcio del XVI secolo, e troverebbe in Tassoni solo il suo compimento. Al riguardo si rinvia alla lettura di GUARAGNELLA P., *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo, 2003, *passim*, e di PRETI G., *Retorica e logica, Le due culture*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 128-144.

Tassoni, Meninni, Beni),²⁶⁸ e difensori dell'antico (Schinella Conti, ma soprattutto i francesi Boileau, La Fontaine e gran parte dell'*Académie* in cui tale polemica storicamente prende forma),²⁶⁹ non solo ridiscuteranno il canone della fedele *imitatio* che aveva caratterizzato l'Umanesimo rinascimentale,²⁷⁰ ma cercheranno e imporranno una rinnovata idea di Poetica.²⁷¹

Per quanto riguarda i poeti, le loro esperienze letterarie, i rapporti in società, la circolazione delle proprie opere, si tenga ben chiaro come fin dalle prime espressioni del genere le poesie barocche «nascono al di fuori dell'ambiente stilistico cerimonioso-cortigiano» in cui si era sviluppata la lirica precedente, ma si sviluppano nelle Accademie.²⁷² Questo cambiamento va a incidere innanzitutto sulla tipologia testuale che i poeti utilizzano, dunque sulla

²⁶⁸ Si confrontino, in ordine di citazione, Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le rime di Petrarca* (Modena 1609), Federigo Meninni, *Ritratto del sonetto*, cit., cap. X, Paolo Beni, *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio* (Padova 1612), e Id. *L'Anticrusca, ouero Il paragone dell'italiana lingua nel qual si mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza e la moderna regolata e gentile* (Padova 1612).

²⁶⁹ Cfr. FUMAROLI M., *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni*, Milano, Adelphi, 2005. Su Boileau e La Fontaine torneremo al paragrafo 2.2.1.

²⁷⁰ Si pensi anche all'esempio di Pallavicino, sostenitore di un gusto moderato del Barocco, e opposto all'ala più sperimentale del movimento secentesco. In *Dello stile*, cit., cap. XI, pp. 119-120, il trattatista metterà sulla stessa linea dell'imitare il «torre» e il «rubare», operazioni accettate come nuove varianti della imitazione largamente conosciuta (si ricordi al riguardo come già Marino affermasse di *leggere con il rampino*: riprendere l'antico repertorio di *tòpoi* e di stilemi letterari, e riutilizzarlo liberamente, spesso accentuandone la componente metaforica, al fine di suscitare "meraviglia", *infra*).

²⁷¹ Come nota CROCE F., *Critica e trattatistica del barocco*, in *Storia della letteratura Italiana* (a cura di CECCHI E., SAPEGNO N.), op. cit., pp. 417-418: «Le discussioni letterarie secentesche sono di solito caratterizzate da un'esasperata consapevolezza dell'importanza del contrasto presente-passato, da una risentita attenzione alla diversità della letteratura "moderna" rispetto alla tradizione [...] che è sì fenomeno di tutti i tempi, ma che di rado si manifesta con così deliberata vistosità come nell'età barocca».

²⁷² GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000 (edizione ampliata), p. 6. Riguardo al caso particolare di Roma, che mescola corti papali e Accademie, si rimanda a BATTISTINI A. (a cura di), *Dalle origini al Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 419, di cui *infra* 2.1 ss.

frequenza di determinate forme rispetto ad altre, su una nuova rimodulazione di canoni e modelli di riferimento, e su una nuova funzione sociale della letteratura (*infra* 2.3).

Da un punto di vista puramente estetico, e «nelle manifestazioni più estreme di questo estetismo», come indica Giovanni Getto,²⁷³ le liriche barocche risultano caratterizzate dalla deformazione figurale, dall'accumularsi sintattico e metaforico, da un abbinamento di contrasti spesso sfociante in episodi parossistici. Il mutamento incessante delle forme linguistiche e figurali è tuttavia solo uno degli esempi che il dinamismo della scrittura può assumere nella nuova poesia, dove la parola adornata in «ghirigori» è spesso «avvelenata, biliosa, umorale, [...] ma anche tragica, erotica, sacra»:²⁷⁴ una sola lirica barocca può presentare la mescolanza di più generi diversi, testimonianza di una forte mobilità delle forme che abbiamo attestato a partire da Tasso.

Quanto è fin da ora importante sottolineare è che la modifica del lessico, tra gli elementi di base per comprendere la poesia secentesca (di cui Getto prende ad esempio Marino, esponente centrale del primo Barocco,²⁷⁵ e per il quale fornisce un ampio catalogo di «deformazione verbale»), non riguarda esclusivamente la sintassi. Essa viaggia soprattutto sul versante semantico, e lungo una linea inventiva ancora volta alla rottura del codice petrarchista.²⁷⁶

Tale infrazione delle norme letterarie, in un secolo dove il sistema poetico porta a compimento tutte le istanze innovative del periodo precedente, «ormai ridiscusse o messe da parte» le teorie di quel classicismo che già vedeva la sua crisi nella “maniera” di fine '500, è una caratteristica evidente del Barocco, e prodotto della lunga destrutturazione delle forme che abbiamo affrontato nei precedenti paragrafi. Esso è tuttavia anche il riflesso di un'ulteriore forzatura dell'ormai declassata *Retorica* aristotelica, sebbene ancora anello di

²⁷³ GETTO G., *ivi*, p. 7.

²⁷⁴ D'ORS E., *Del Barocco* (trad. italiana di ANCESCHI L.), Milano, Abscondita, 2011, p. 75.

²⁷⁵ Si rimandi soprattutto a CABANI M. C., CORRADINI M., LEONE M., RUSSO E., *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone* In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (a cura di BALDASSARRI G., DI IASIO L., FERRONI G., PIETROBON E.), Atti del XVIII congresso ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, 2016.

²⁷⁶ *Infra* 2.4, 2.5, 3.2, 4.2.

coniunzione, come vuole Morpurgo-Tagliabue, tra Secentismo e Cinquecento.²⁷⁷

Al riguardo, una prima cornice che possa inquadrare tali problematiche è quella riguardante l'immaginazione, la grande «facoltà immaginativa» alla base della creazione dei Concetti nonché, secondo una linea intrapresa negli ultimi anni da Pierantonio Frare, la conseguente disfatta della poetica dell'imitazione impostata sul binomio *res-verba*, dal momento che:

Il verosimile (imitabile) si allarga a ciò che avviene raramente, addirittura a ciò che dal poeta è ritenuto impossibile, quindi anche ai paralogismi e alle belle menzogne di sorta.²⁷⁸ lo sforzo del poeta dovrà dunque consistere nel rendere verosimile il meraviglioso così ottenuto.²⁷⁹

Verosimile e meraviglioso, evoluzione di quanto era il rapporto vero-falso nella 'vecchia' poesia (nonché binomio fondamentale nelle liriche sui disastri, come vedremo in 3.3), sono ancora categorie di derivazione aristotelica. Su di esse interviene attentamente Paolo Beni, uno dei maggiori teorici della letteratura nel diciassettesimo secolo.

Per il Gesuita, il problema più rilevante è ancora quello concernente il vero e il falso dei «concetti» in un testo poetico, motivo per cui, ampliando Aristotele, Beni affermerà che il poeta lirico scrive «a imitazione del verosimile»,²⁸⁰ rifacendosi così, seppur senza seguiti importanti, a tutta la trattatistica 'pre-torelliana'.

Una seconda cornice da tracciare per inquadrare le 'questioni' del Barocco è quella che riguarda le tematiche della nuova lirica, per la quale Getto indica una rinnovata preferenza per la materia amorosa, in cui «il grande Amore» della

²⁷⁷ MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, op. cit., *passim*. Sulla distanza tra la poesia del Cinquecento e quella del Barocco, ancora lungo una 'linea' di interpretazione retorica, ma incentrata soprattutto sull'analisi del meccanismo metaforico, si rimandi anche a CACHO CASAL R., *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

²⁷⁸ È opportuno sottolineare che qui Frare cita a chiare lettere il *Verato secondo* di Guarini, cit., p. 252.

²⁷⁹ FRARE P., *Poetiche del barocco* in *I capricci di Proteo*, Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, p. 47.

²⁸⁰ SCARPATI C., BELLINI G., *Il vero e il falso dei poeti*, op. cit., p. 42.

poesia rinascimentale si trasforma ora in «vezzo», un «gusto mondano» che porta il poeta a lodare le donne e gli amori più strani. Come si esporrà nell'analisi storica del capitolo 2, questo non rappresenta soltanto il segnale di una volontà di ampliamento dello spettro del poetare, ma è soprattutto una decisa reazione all'azione censoria di alcuni provvedimenti ecclesiastici, come la pubblicazione dell'*Indice dei libri proibiti*.

La materia amorosa, sottoposta anch'essa al monito della variazione, porterà a una vera e propria rivoluzione dei temi del canone poetico:²⁸¹ si spezza il magistero della *descriptio* petrarchesca (già incrinato a partire da Tasso) e una lunga serie di figure inusuali si inserisce nella poesia barocca: la *bella zoppa* di Giovan Leone Sempronio, la *bella pidocchiosa* di Anton Maria Narducci, o ancora la *bella schiava* di Marino,²⁸² per citare alcuni degli esempi più celebri.

Quanto a cui assistiamo è la nascita di un vero e proprio *nuovo stile*,²⁸³ un intento che sarà da subito chiaro nel napoletano Marino. Sarà proprio lui infatti a teorizzare quello «stile figurato»,²⁸⁴ che è alla base della nuova consapevolezza poetica, opposta al canone di Bembo (e dunque a Petrarca),²⁸⁵

²⁸¹ GETTO G., *Il barocco letterario in Italia*, op. cit., p. 48.

²⁸² Cfr. QUONDAM A., *Il naso di Laura, considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, Modena, Panini, 1991, e COLOMBO A., *Laura e la 'bella mora'. Excursus sul codice cromatico delle bellezze femminili nella lirica amorosa del tardo Rinascimento*, in SECCHI TARUGI L., *Oriente e Occidente nel Rinascimento*, Atti del XIX Convegno di studi dell'istituto di studi umanistici Francesco Petrarca, Firenze, Cesati, «Quaderni della Rassegna», n. 58, 2009. Cfr. anche GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit., pp. 149-152.

²⁸³ A molto deve essere servita la traduzione del trattato *Del sublime* nel 1603, ad opera di Pier Segni (alla cui base ci sono sia l'edizione del 1556 a cura di Domenico Pizimentio, sia quella di Robortello del 1554 in greco, diffusa in Europa tramite l'edizione in francese di Boileau, di cui *Infra*). Il *Del sublime*, ebbe grande fortuna nel Barocco, come dimostra anche la famosa edizione sinottica del 1644, a cura di Gabriele della Porta.

²⁸⁴ GETTO G., *ivi*, p. 11.

²⁸⁵ Come rileva CROCE F., *Critica e trattatistica del barocco*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di CECCHI E., SAPEGNO N.), op. cit., pp. 422-423, su cui avremo modo di tornare in ambito storico-letterario, il rifiuto del canone petrarchesco è anche e soprattutto un fattore sociale, giacché gli ideali cortesi di cui questa poesia si era caricata nel tempo non trovano più corrispondenza in una civiltà quasi del tutto cittadina (*infra* 2.5.2).

nonché a qualunque tipo di regolamentazione precedente. La poesia barocca obbedisce, «piuttosto che al canone aristotelico» ai costumi della contemporaneità, al principio del gusto individuale.

Sullo stile barocco c'è ancora molto da dire, ed è importante soprattutto segnalare come anche il '600 si apra sotto il segno della trattatistica antica. Se tuttavia l'esigenza era stata fino ad allora quella di fornire norme ai generi letterari, la traduzione, e la successiva capillare diffusione del trattato *Sul sublime* dello Pseudo Longino, ad opera di Pier Segni nel 1603,²⁸⁶ porta a un ulteriore riassetamento dell'istituto retorico, a quel processo che Morpurgo-Tagliabue definisce la «crisi» dell'*inventio*, la definitiva rottura delle leggi da impostare al discorso poetico. Quanto tramite Scaligero sembrava impossibile da conciliare nel '500 – *docere* e *delectare*, *dispositio* ed *elocutio*, ordine e ornato –, risulta il 'contrasto retorico' su cui si basa la nascita del nuovo movimento poetico.²⁸⁷

Quella che si affronta nel Seicento è in breve una «crisi delle parole», e se ancora con Tasso l'ordine retorico poteva viaggiare attraverso i «vocaboli», l'orditura precisa di ogni sintagma e figura, la giusta disposizione del lessico, ecco che adesso il nuovo «discrimine» viene a crearsi tra i diversi modi di significare, tra le infinite declinazioni di senso che ogni segno può assumere.²⁸⁸

La rottura dell'eredità petrarchesca che si caratterizza soprattutto nella «elocuzione ornata, cioè in tutti quegli espedienti stilistici e formali che valevano ad assicurare all'organismo poetico la ricchezza tanto prediletta dal gusto del secolo»,²⁸⁹ viaggia sullo stesso piano di una azione di smontaggio della Retorica antica, che viene «ridotta» a sole due parti, la *elocutio*, e la *pronuntiatio*.²⁹⁰ È inoltre la stessa *elocutio* a staccarsi del tutto dall'apparato

²⁸⁶ Pier Segni, *Della locuzione volgarizzata da Pier Segni, Accademico della Crusca, detto l'Agghiacciato*, Firenze, Giunti, 1603.

²⁸⁷ MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, op. cit., pp. 127-134.

²⁸⁸ CONTE G., *La metafora barocca*, op. cit., p. 13.

²⁸⁹ ASOR ROSA A., *Caratteri del concettismo barocco* in ID. *La letteratura italiana*, V, 2, *Il Seicento*, Bari, Laterza, 1974, pp. 390-391.

²⁹⁰ CONTE G., *ivi*, p. 65. Significativo potrebbe apparire in tal senso l'enorme calo di ristampe aristoteliche che si riscontra a partire dall'inizio del secolo XVII, come nota SBERLATI F., *La ragione barocca*, op. cit., pp. 40-41.

retorico, divenendo qualcosa di altro, di esclusivamente pertinente all'*ornatum*, all'abbellimento del testo poetico.²⁹¹

Se ancora nel tardo Rinascimento «non c'è [...] l'esigenza di andare più a fondo nell'analisi e nella catalogazione delle situazioni stilistiche particolari», la Retorica come apparato di norme regolatrici perde adesso il suo primato. Si abbandona la rigida catalogazione di Cicerone, e la sola *elocutio* è capace di farsi spazio come «documento» della nuova volontà di dominare il tutto, con l'espressione di «tutto tradurre in prezioso ritmo figurativo», ormai senza le restrittive esclusioni delle *Prose* di Bembo.²⁹²

Arrivati a questo punto del ragionamento, dopo aver mostrato una panoramica della letteratura del XVII secolo, risulta utile soffermarci su alcune questioni specifiche. Nel 1647 viene pubblicato in redazione definitiva il *Trattato Dello stile* di Sforza Pallavicino, tramite cui «il sensualismo della poesia barocca si caratterizza e si precisa» in maniera definitiva.²⁹³ L'opera, che pur parte dal «ben discorrere» dei «Greci»,²⁹⁴ e attraversa la Retorica antica fino a riprendere la ciceroniana tripartizione degli stili, chiarisce fin da subito le proprie intenzioni:

²⁹¹ Il riferimento è a Paolo Beni, *In Aristotelis Poeticam Commentarii*, Padova, Bolzetti, 1613. Nell'opera si dimostra come l'eloquenza venga definitivamente privata della sua collocazione nell'arte retorica. È opportuno indicare come alla base del Commentario ci fossero tre fonti ancora a cavallo tra la prima e la seconda metà del '500. Esse già mostrano la presa di coscienza nei confronti di un decadimento della retorica, che porta come conseguenza alla considerazione dell'*elocutio* come l'unico elemento applicabile ai generi letterari, a discapito di *inventio* e *dispositio*. Queste sono le già citate *De causis corruptarum artis* di Juan Luis Vives (1531), le *Dialecticae Institutiones* (1543) e le *Scholae in tres primas liberales artes* (1569) di Pierre De la Ramée.

²⁹² GROSSER H., *La sottigliezza del disputare*, op. cit., pp. 1-2. Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit., II, 5: «E se pure avviene alcuna volta, che quello che noi di scrivere ci proponiamo, iscrivere non si possa con acconcie voci, ma bisogna recarvi le vili o le dure o le dispettose [...] dico che da tacere è quel tanto, che sporre non si può acconciamente».

²⁹³ JANNACO C., *Il Seicento*, op. cit., p. 47.

²⁹⁴ Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit., cap. I, p. 1.

Quì parliamo dell'eloquenza non secondo ch'ella si procaccia la fede, o accende le passioni; ma in quanto è artefice dello stile. Onde in tal considerazione le sue principali prerogative sono il movimento leggiadro [...] l'ingrandimento delle cose, lo splendor della locuzione, la varietà delle figure, il numero, le sentenze, le comparazioni, i concetti.²⁹⁵

L'eloquenza, da quanto si deduce dalle parole del Gesuita, «non è altro che un minio dato alle cose [...] ad abbellire». Per Pallavicino lo splendore dello stile si raggiunge «per mezzo delle metafore», e abbiamo spiegato come all'utilizzo di questa figura sia legato un nuovo concetto di *eleganza*, il quale ha la specifica funzione di dare posizione alle figure retoriche in un testo (il principio che in 7.2 si è definito *meraviglioso regolare*). Quanto è importante constatare è che il trattato prenda le sue basi ancora da Aristotele, ma lo limiti ai primi nove capitoli. Il filosofo è difatti 'messo da parte' nel capitolo X, non appena si comincia a trattare dei concetti e della arguzie che «all'età di Aristotele appena erano usate». Qui Pallavicino espone una lunga trattazione sul nuovo canone dell'imitazione, a cui si affianca un insolito «furto»,²⁹⁶ ovvero il plagio, la nuova e spregiudicata categoria dell'*imitatio* (si ricordi come lo stesso Marino affermerà di «leggere col rampino», ovvero di attingere 'liberamente' al repertorio dei classici e di riutilizzarlo nei suoi testi).²⁹⁷

Il «nuovo gusto», dunque, nato da una «deviazione deformante dell'eredità aristotelica»,²⁹⁸ porta alla teorizzazione di una «*inventio* ingegnosa» che costruita sulle macerie di quella che era stata l'*inventio* rinascimentale, nei suoi criteri di verità e misura, convenienza e chiarezza, va anche a operare su quanto è la nuova configurazione delle raccolte antologiche.

²⁹⁵ Ivi, pp. 16-22.

²⁹⁶ Ivi, pp. 87-97.

²⁹⁷ Giambattista Marino, *Lettere* (a cura di GUGLIELMINETTI M.), *Lettera ad Achillini* (1620), Torino, Einaudi, 1966: «Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri». Si confronti questo passo con la nota 270.

²⁹⁸ RUSSO L. (a cura di), *Morpurgo Tagliabue e l'estetica del Settecento*, Atti del convegno della Società Italiana di Estetica dell'1-2 novembre 2002, Palermo, p. 8.

Ciò è evidente soprattutto in Marino. La suddivisione della *Lira* (1614) ad esempio, per Carlo Calcaterra «la prima opera» della nuova poesia,²⁹⁹ amplia di molto le già ‘larghe’ categorie tassiane di *Rime*: Lirica d’amore, Lirica encomiastica, Lirica sacra. Ad esse si aggiungono ora le Rime boscherecce, le Rime marittime, quelle lugubri *et cetera*.³⁰⁰

Da un punto di vista tematico inoltre, per affrontare una seconda ‘questione’, è importante indicare come non sia soltanto il sentimento amoroso a mutare le proprie modalità di rappresentazione, ma che lo sia soprattutto il paesaggio, lo sfondo prediletto della sperimentazione concettistica: esso illustra una natura ricca e artefatta, folta di aspetti particolareggiati. Siamo ben lontani dal modello tassiano-petrarchista in cui la caratterizzazione della natura è spesso adoperata in funzione rappresentativa dell’animo del poeta, sebbene ancora tipicamente tassiano risulti il forte «processo di femminilizzazione» che su di essa si opera.³⁰¹

L’importanza che assume la facoltà immaginativa, il virtuosismo con cui è elaborato l’elemento retorico,³⁰² porta conseguenze importanti anche nella scelta dei nuovi modelli di scrittura poetica, e fa sì che l’asse poetico si sposti dal misurato Orazio rinascimentale al poliedrico Ovidio.

È Ovidio il modello a cui guardare per le forme e per le tematiche liriche,³⁰³ poeta della «metamorfosi incessante», e massimo esponente della libera invenzione poetica, come fieramente ricordava Marino in un’epistola a Girolamo Preti: «Le poesie d’Ovidio sono fantastiche, poiché veramente non vi fu mai poeta, né vi sarà mai, che avesse o che sia per avere maggior fantasia di lui».³⁰⁴

Si comprende bene quanto tale cambiamento di rotta fosse indispensabile se proprio il mutamento, la fluidità della scrittura, il movimento continuo di cose e parole, è capacità al contempo e di descrizione di realtà non statiche (*in primis*

²⁹⁹ CALCATERRA C., *Lirici del Seicento e dell’Arcadia*, Milano, Rizzoli, 1936, p. 12.

³⁰⁰ Si rimandi a MARTINI A., *Le nuove forme del Canzoniere* in *I capricci di Proteo*, op. cit., pp. 199-226. Per le Rime lugubri, lo studioso rivendica una interessante derivazione dal settimo libro della *Anthologia* di Lascaris, dedicato agli epigrammi di tipo funebre.

³⁰¹ CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, op. cit., p. 60.

³⁰² GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit., p. 69.

³⁰³ CROCE F., *ivi*, pp. 8-13.

³⁰⁴ GETTO G., *ivi*, p. 12.

la nuova idea di Natura cui abbiamo accennato), e espressione figurale del processo metaforico cui erano sottoposte società e letteratura (*infra* 2.2). In questo senso i poeti secentisti si rivelano artisti eccezionali nel delineare la dinamica di corpi e paesaggi:³⁰⁵ si pensi ad esempio al *Giuoco di neve* di Maia Materdona, o alla *Disfida delle acque e della aure* di Marcello Macedonio, o ancora ai componimenti di Girolamo Fontanella, o di Scipione Errico,³⁰⁶ poeti che ancora incontreremo in sede di analisi testuale, i quali daranno le migliori prove di tale dinamismo cimentandosi in una copiosa produzione di liriche a sfondo disastroso.

Per quanto riguarda infine la storia dei trattati, come il '500 si chiudeva con Camillo Pellegrino, il '600, più modesto rispetto al periodo precedente in materia di *Poetiche*, termina la sua fase teorica con Benedetto Menzini, che nel 1688 pubblica l'*Arte poetica* (riedita nel 1690,³⁰⁷ anno della pubblicazione del *Tractatus rhetorici de affectibus, de argutiis et de metaphoris* di Sebastiano Conti).³⁰⁸

³⁰⁵ D'ORS, E., *Del Barocco*, op. cit., pp. 83-90.

³⁰⁶ È la lista di nomi elencata da Getto sul tema del cinetico. La categoria della mobilità dei paesaggi è una delle più complesse della lirica barocca, dal momento che i poeti del Seicento passano continuamente «da quadri quasi idillico-arcadici di una natura perfetta e serena, a tutta una serie di immagini di dolente e sconvolta natura» (*infra* 3.3). Questo, se da un lato è sicuramente indice della forte influenza tassiana, nella identificazione soggettiva dell'uomo con il paesaggio, dall'altro ha a che fare con l'utilizzo di una simbologia che affronteremo nella sezione successiva (si pensi al momento alla enorme diffusione che ebbero a partire dal 1621 gli *Emblemata* di Andrea Alciato): essa proietta i testi poetici in una prospettiva figurale che tiene conto soprattutto della *enargheia*.

³⁰⁷ Del 1676 è invece la *Poetica* di Giuseppe Battista, che ancora discute i canoni aristotelici di mimesi e verisimiglianza, nonché il problema della elocuzione. Tuttavia, l'interesse del trattatista riguarda il modo in cui tali elementi siano da applicare all'ambito dell'epica, della tragedia, della commedia, e della poesia narrativa *tout court*, senza 'toccare' il discorso della lirica.

³⁰⁸ Siamo a quella che si suole definire la scuola epigonica del concettismo, come indicato in BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, op. cit., pp. 418-419, da cui riprendiamo il giudizio sull'opera di Conti: «Le livre de Conti nous intéresse surtout parce qu'il montre la persistance à la fin du XVII^e siècle d'un art de la pointe, qui est ici annexé à une rhétorique héritière de la tradition ancienne et humaniste,

Il trattato di Menzini, in cui l'autore si presenta come «nudrito dalle Muse Greche più ch'alcun altro poeta toscano»,³⁰⁹ si pone sotto l'egida di Apollo, protettore «di greggi e armenti», e nel primo canto (il trattato è scritto in rima) traccia una storia della poesia italiana ponendo come capisaldi della lirica gli ormai superati Tasso e Petrarca. Il secondo canto tratta invece della tragedia, della commedia e del poema epico, mentre il terzo del ditirambo, dell'elegia e delle ecloghe (pastorali e piscatorie), il quarto delle odi e dei sonetti (con accento sulla poesia sacra), il quinto infine dello stile sublime.

L'intento di Menzini di ricostruire una linea di percorrenza 'classica' della storia della lirica, sebbene priva di contenuti originali, è evidente in molte sezioni dell'opera,³¹⁰ e rappresenta un importante passo della trattatistica verso la nuova fase arcadica. Tale punto di connessione giustifica in chiusura del presente paragrafo un'elencazione delle forme più frequenti della lirica barocca, al fine di individuarne le opportune differenze con le future forme dell'Arcadia, e per trarre alcune considerazioni sul nostro attraversamento del genere lirico:

SONETTO, secondo Leonardo Olschki lo schema più frequentato nel Seicento (è difatti il più frequente del nostro *corpus*).³¹¹ Dopo la rivoluzione tassiana si caratterizza in uno stile epigrammatico per cui «l'arguzia, la frase pungente caratteristica dell'epigramma diventa qualità e anima del discorso poetico» dal momento che «un ragionamento privo di frecciate e di motti di spirito è come un sole senza raggi».³¹²

Tale caratteristica era ravvisabile già nell'*Arte Poetica* di Antonio Minturno (*supra* 1.3): «l'epigramma motteggia, rimorde, punge, schernisce, biasima,

bien que restreinte à un art des figures [...]. La pauvreté théorique du traité n'est pas pour autant nécessairement corrélative de cette fonction pédagogique [...]. Constatons simplement qu'il dissocie, dès l'intitulé de son livre, les deux termes, *argutia* et métaphore, que le *Cannocchiale aristotelico* avait si étroitement identifiés».

³⁰⁹ Benedetto Menzini, *Arte poetica*, cit., *Al lettore*, p. VI.

³¹⁰ Cfr. JANNACO C., *Il Seicento*, op. cit., p. 45.

³¹¹ OLSCHKI L., *Poesia del Cinquecento*, Venezia, La Nuova Italia Editrice, 1933, p. 24.

³¹² Come indica Calcaterra, *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, op. cit., p. 21, dal '500 al '600 dell'epigramma si riprende soprattutto «lo stile [...] la poetica ingegnosa e spiritosissima risvegliatrice degli intelletti». Cfr. anche LAURENS P., VUILLEUMIER F., *Il XVII secolo* in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche*, op. cit., pp. 188-189.

riprende, ammonisce, conforta, loda, lusinga», dove era chiara l'impossibilità di separare la forma dell'epigramma da quella del sonetto e del madrigale.³¹³

Nell'ultimo scorcio del XVII secolo tuttavia, come nota Sergio Bozzola, il sonetto subirà un'ulteriore mutazione, e si avvicinerà sempre più a delle «forme canzonettistiche».³¹⁴ Tale processo, notato anche da Quondam nella lirica meridionale, che sembra latrice di interessanti sperimentazioni di forma, è ben ravvisabile in tutto il tardobarocco, dove il meccanismo del concetto finale comincia a venire meno in maniera direttamente proporzionale all'affermarsi delle nuove poetiche arcadiche.

CANZONETTA, come si è visto forma sviluppatasi in Italia grazie a Chiabrera, che sulla scia di Pierre de Ronsard adatta i moduli greci alla poesia volgare.³¹⁵ La canzonetta godrà di grande successo fino al Settecento arcadico, periodo in cui avrà massimo sviluppo. Benché di origine popolare essa verrà fissata in regole metriche dallo stesso Chiabrera (in parte anche da Fulvio Testi), sulla base delle odi di Anacreonte, e sugli esperimenti metrici del '500 francese (soprattutto volti a riadattare le canzoni eroiche pindariche).³¹⁶ Stilizzata nella forma di brevi strofette (sette e ottonari di solito, ma anche senari e quinari), la canzonetta si divide nel Barocco in anacreontica e melica (sulla base di una suddivisione ancora classicista, dove la melica corrisponde alla poesia d'amore *tout court*).³¹⁷

CANZONE, stilizzata nelle forme del secolo precedente, subisce una modifica nella strofe finale sulle teorizzazioni di Tomaso Stigliani, per cui gli ultimi due versi devono essere in «coppia» e «accordarsi in rima vicinamente».³¹⁸

³¹³ RABIZZANI G., *L'epigramma in Italia*, Firenze, «Il Marzocco», 1918, p. 55.

³¹⁴ BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, op. cit., p. 97.

³¹⁵ Su Chiabrera torneremo nel capitolo 2. Sia qui opportuno soltanto indicare, come ha dimostrato MANUCCI F. L., *La lirica di Gabriello Chiabrera*, Napoli, Perella, 1925, un utilizzo da parte del poeta della *Antologia* di Estienne, a cui abbiamo accennato con Tasso.

³¹⁶ Sul rapporto tra Chiabrera e la *Pléiade* Cfr. TOMASI F., *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*, op. cit., p. 25. Si approfondisca a tal riguardo anche il volume di NERI F., *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, Torino, Bocca, 1920.

³¹⁷ Cfr. *Supra* 1.6.

³¹⁸ Stigliani è citato da Federigo Meninni in *Il ritratto della Canzone*, cit., p. 298.

Federigo Meninni tiene attentamente a distinguere tra le canzoni antiche, o petrarchesche, e quelle moderne (le canzoni di «Testi, Chiabrera e Ciampoli»), che chiama pindariche o anacreontiche, definendo le antiche «perlopiù narrative e [...] povere di figure».³¹⁹

Il più grande repertorio di forme sulla canzone ci è fornito dallo stesso Chiabrera, che sotto lo pseudonimo di Cicognino – protagonista dei *Dialoghi* –, afferma innanzitutto che esse non vanno composte in endecasillabi. In seconda istanza spiega come ogni verso debba avere una rima «alla maniera degli antichi» (ovvero il ‘ritmo’), altrimenti «si lascia l’orecchia per troppo tempo disconsolata». Infine conclude che la metrica va liberata dalle imposizioni della poesia toscana (il binomio Bembo-Petrarca), e che i versi sdrucchioli e tronchi «alla maniera di Dante e Petrarca» non sono adatti alla lirica. Elogia inoltre la canzone francese, considerata migliore di quella italiana perché dotata di maggiore «varietà».³²⁰ L’ultima evoluzione di questa forma avverrà nel Barocco arcadico, con Alessandro Guidi, l’inventore della Canzone libera o “a selva”.³²¹

ODE, struttura che è utile descrivere sull’esempio delle *Odi* di Girolamo Fontanella. Si stilizza in alternanza di endecasillabi e settenari in strofi di sestine metricamente variabili: il primo e il terzo verso di ogni sestina possono essere settenari, mentre gli altri sono endecasillabi (si pensi all’*Ode del Cielo* o all’*Ode al Vesuvio*, di cui *infra* 3.3), oppure i primi tre versi possono essere settenari, e gli ultimi tre endecasillabi (come nell’*Ode alla Luce*). I temi sono spesso legati all’ambito sacro e celebrativo per influenza del modello pindarico (*supra* 1.6).

PANEGIRICO IN VERSI, sottocategoria dell’ode, di cui riprende lo stesso schema metrico. Si differenzia dalla precedente in base alle tematiche, che qui escludono il sacro, e sono esclusivamente celebrative. Probabile derivazione di quanto ancora Scaligero definiva *peana*, è uno dei generi più

³¹⁹ Federigo Meninni, *ivi*, pp. 298-299.

³²⁰ Gabriello Chiabrera, *Dialoghi dell’arte poetica* (1627 ca. ma pubblicato postumo), pp. 56-83, 86-91 (edizione di riferimento di NEGRI L., Unione tipografico-editrice torinese, 1964).

³²¹ BAUSI F., MARTELLI M., *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 187.

ricorrenti del '600, tra i cui esempi più celebri cataloghiamo il *Panegirico alla donna* di Scipione Errico (*Rime*, Messina, 1619).³²²

MADRIGALE, componimento che si fissa in tematiche prevalentemente amorose, a livello metrico sarà impostato sull'ampliamento voluto da Tasso (*supra* 1.6). Il poeta manierista è infatti ancora il massimo esponente di questa forma, sia per le tematiche sia per il lessico, e per valutarne l'influenza che egli esercita in epoca barocca basti anche solo pensare al forte livello di intertestualità che esiste tra il madrigale *Pallidetto mio sol* di Marino e quello di Tasso *Al tuo vago pallore la rosa il pregio cede*.

ELEGIA, tipologia che trova il suo massimo rappresentante barocco in Girolamo Fontanella, il quale scriverà un'intera silloge composta di componimenti elegiaci (*Elegie*, Napoli, 1645). La base teorica del genere è invece da rinvenire in Tommaso Corrae, che nel 1590 compone un *De elegia*, all'interno del quale cataloga tale forma come pienamente lirica, «definendola imitazione di un'azione pietosa espressa in versi di ritmo disuguale» (dunque non elencabile in una serie di formule esempio).³²³

DITIRAMBO, come anticipato, questa tipologia si afferma nel XVII secolo, sotto l'etichetta di «poesia per il vino». Per Franco Croce è un componimento che avrà molta fortuna tra i poeti piccolo-barocchi, dalle *Rime piacevoli* di Nicola Villani fino al *Ditirambo* di Francesco Redi.³²⁴ Il motivo di tale diffusione è che i piccolo-barocchi vedono nel genere l'opportunità per abbandonarsi a un gusto «estremo e sovrabbondante», grazie all'utilizzo di quelle che Benedetto Fioretti, erudito secentista, definiva «le metafore disorbitanti», adatte solo a una «persona baccante».³²⁵

³²² Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem*, cit., cap. 44. Cfr. anche BOILLET D., GRASSI L., *Formes et occasions de la louange entre XVIe et XVIIe siècle*, Lucca, Pacini, 2011.

³²³ CASTELLANI J., *La poetica del Rinascimento*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., p. 159.

³²⁴ CROCE F., *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, op. cit., pp. 57-58, 132-133.

³²⁵ Benedetto Fioretti, *Proгимnasmi poetici*, Firenze, Nesti, 1639. Cfr. JANNACO C., CAPPUCCI M., *Il Seicento*, op. cit., pp. 31, 36, 41, 45, 67, 73, 79, 83, 205, 213, 279, 343, 428.

IDILLIO BAROCCO, inventato per la maggior parte della critica moderna da Marino,³²⁶ e utilizzato in toni lirici sia da Donato Faciuti ne *I musici concenti* (1627), sia da Andrea Santa Maria nel coro V del *Concerto poetico* (1620), viene catalogato come struttura lirica per la prima volta da Scaligero.³²⁷ Particolare ibrido «in cui sono commisti modi lirici, epici, e bucolici», verrà utilizzato molto spesso dai poeti barocchi più giovani (soprattutto nel decennio che va dal 1610 al 1620), «rappresentando la seconda linea di sperimentalismo lirico, oltre alla favola pastorale».³²⁸

Il presente elenco di forme poetiche chiude il nostro attraversamento della storia del genere lirico. Tale operazione ha rivelato la possibilità di porre lungo una linea diretta periodi e luoghi diversi della storia della poesia attraverso l'analisi di problemi di tipo tecnico (come metrica e stile), ed è stata compiuta per mirare a due obiettivi. Il primo è comprendere quanto nel Barocco sarà la compresenza di molteplici canoni di riferimento, i quali coprono l'intero arco cronologico qui delineato. Il secondo obiettivo è permettere un'adeguata lettura dei testi raccolti, comprendere la ricorrenza di determinate forme, osservarne le relative sperimentazioni.

Entrambi i fattori, insieme a questioni di tipo stilistico che saranno riprese nei successivi capitoli (in particolar modo il terzo ed il quarto), ci hanno permesso di realizzare una cornice in cui sono esposti i primi elementi pertinenti al discorso sulla lirica dei disastri (ad esempio le teorie sulla metafora, o il binomio *fictio*-realtà). Essi vanno ora confrontati con questioni di tipo storico, come i meccanismi culturali della società che ha prodotto questi componimenti, e successivamente applicati al campo di indagine sulle catastrofi in poesia.

³²⁶ È opportuno differenziare l'idillio dall'idillio barocco. Il primo, poesia narrativa a sfondo perlopiù pastorale, ha origine nei *Carmi* del poeta magnogreco Teocrito (III a.C.), e ha uno sviluppo che possiamo tracciare a partire dal Medioevo, per mediazione del modello virgiliano. Il secondo, poesia lirica a sfondo naturale non fisso (che sia pastorale, rusticano, *piscatorio* etc.), ha sviluppo con Sannazaro, e si caratterizza per una forte vena di soggettività. Cfr. CHIODO D., *Introduzione a Idilli*, Torino, RES, 1999, pp. VI-IX.

³²⁷ Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem*, cit., cap. 44. Per un esempio si rimandi al sonetto di Faciuti *Si paragona al Monte Vesevo*, consultabile nell'appendice al presente studio.

³²⁸ Sul rapporto tra egloga e idillio cfr. CHIODO D., *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la storia e la geografia della letteratura italiana*, Catanzaro, Rubbettino, 1999, p. 69.

Capitolo 2 Storia e geografia della lirica meridionale nel Seicento

La lunga durata del Barocco napoletano

La periodizzazione assume di riordinare il materiale storiografico e di ricondurlo alle tendenze generali fondamentali della società umana del periodo particolare del quale ci si vuole occupare, presuppone cioè quella che si chiama “interpretazione”.

Delio Cantimori, *Studi di storia*.

1. Un policentrismo anomalo: la dimensione culturale nel Vicereame spagnolo di Napoli

In apertura del secondo capitolo è opportuno considerare come la bipartizione qui presentata tra teoria e storia della letteratura si operi per rendere conto di una situazione molto particolare, quella del Barocco napoletano.

La presente ricerca si occupa infatti di lirica barocca nel Meridione d'Italia, con una focalizzazione sul Vicereame di Napoli, patria del marinismo e capitale tra i più importanti poli editoriali del XVII secolo.¹ Al riguardo è utile ricordare che si è ritenuto importante impostare un primo momento di lavoro sulla teoria del genere lirico, al fine di delineare la complessa evoluzione della forma poesia in età moderna. Ora, invece, va impostato il quadro storico di riferimento in cui i testi del nostro *corpus* sono inseriti.

Utilizzando le parole dello storico José Maravall, la nostra intenzione nella presente sezione di tesi può essere facilmente riassunta attraverso il seguente ragionamento:

Fra i diversi punti di vista validi ai fini di un'interpretazione della cultura barocca – i cui risultati per la loro stessa diversità saranno sempre parziali –, si è preferito orientarsi verso una ricerca rivolta al senso e alla portata dei caratteri che integrano

¹ GALASSO G., *Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1998.

quella cultura, in modo da mettere in evidenza il suo nesso con le condizioni sociali da cui dipende e che a sua volta contribuisce a trasformare lentamente.²

Innanzitutto bisogna chiarire, attraverso lo studioso, che la cultura barocca come concetto di epoca è da interpretare sotto molteplici aspetti secondo un forte carattere di massa. Nella storia del libro, ad esempio, questo è il momento in cui nasce la cosiddetta «industria della cultura», con la estesa diffusione della stampa e la mercificazione delle opere letterarie. Dal punto di vista sociale, la civiltà barocca è rappresentazione di una realtà urbana e non municipale, dunque «massificata», e caratterizzata da un forte accentramento politico.³ Per quanto riguarda la letteratura, infine, è opportuno segnalare fin da ora come ci si trovi di fronte a una società essenzialmente conservatrice, e con un patrimonio culturale che mescola una lunga tradizione letteraria classica a elementi di tipo ‘popolare’, come si avrà modo di dimostrare in sede di analisi testuale.

Città del Mediterraneo e, in quanto «capitale tra le più cospicue dei diversi Reynos della Corona», centro unificatore dell'intero Meridione italiano,⁴ Napoli rappresenta appieno tutte le istanze del secolo in cui si trova inserita (si ricordi come anche per tale ragione fosse definita da Braudel come il riflesso delle «grandi civiltà di massa imperiali»)⁵. La sua struttura politica e culturale è

² MARAVALL J., *La cultura del barocco*, op. cit., p. 13.

³ Ivi, p. 143, a causa di tale accentramento (è opportuno notarlo perché ci torneremo più avanti nel ragionamento) «i contadini che si stabilirono nella città come proletariato e piccola borghesia [...], le nuove masse urbane, [...] cominciarono a premere sulla società per ottenere un genere di cultura idonea ad essere consumata». Tale ‘pressione’, come vedremo, inciderà soprattutto sulla struttura della ‘nuova’ poesia barocca, sulla sua necessità di inserirsi in un contesto di massa, sul suo bisogno di fare fronte alle ‘mode’ e ai gusti letterari del pubblico (*infra* 2.3).

⁴ CHAVARRIA NOVI E., *Napoli e casali (1501-1860)*, in GALASSO G., *La città del Regno di Napoli nell'età moderna, studi storici dal 1980 al 2010*, Napoli, Editoriale scientifica, 2011, p. 544. Cfr. anche BOSSE M., STOLL A., *Napoli Viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, 2 voll., Napoli, Vivarium, 2001, e CROCE B., *Storia del Regno di Napoli*, Milano, Adelphi, 1992 (prima edizione 1925).

⁵ BRAUDEL F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Colin, 1949, p. 76 ss.

inoltre caratterizzata da un complesso e capillare policentrismo, formato da persistenti meccanismi feudali, nuclei cittadini e Accademie.

Centro sociale ed amministrativo dell'intero Sud Italia, la città campana è quella col maggior tasso di urbanizzazione della penisola, e assume un ruolo fondamentale sia nella produzione che nella mediazione culturale, ponendosi al centro degli 'assi' di comunicazione tra le diverse aree regionali dell'intero paese (*infra* 2.4).

Testimonianza anche solo numerica di questa capacità di 'attrazione' è sicuramente la ingente presenza di quelli che Giuseppe Galasso definisce i «nuclei allogeni» della città,⁶ cioè le masse formate da *stranieri* italiani ed europei che nel Viceregno giungevano in qualità di artisti, letterati, architetti e tipografi,⁷ molto spesso rimanendoci per tempo indefinito. A tali *stranieri* si aggiungono quanti Giulio Cesare Capaccio già descriveva al suo tempo come i «tanti altri abitatori regnicoli», sebbene anch'essi non appartenenti alla popolazione napoletana *tout court*: «Calabresi, Pugliesi, Apruzzesi e più vicini, Costaioli, Cavaioi, ch'anno ripiena tutta la città con tanta frequenza che quasi fanno il terzo di quella».⁸

Come sarà dimostrato, questi «abitatori del regno» sono in gran parte poeti (tale dato si rivela dunque fondamentale ai fini del nostro ragionamento), e risultano legati alle Accademie partenopee, le quali ricoprivano un ruolo politico-culturale di cesura tra centro e provincia. Essi saranno inseriti, nei paragrafi finali del presente capitolo, all'interno di una 'geografia culturale'

⁶ GALASSO G., *Alla periferia dell'Impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*, op. cit., p. 342.

⁷ A Napoli, tra Cinque e Seicento, si contano le tipografie di Raillard, Roncagliolo, de Bonis, Savio, Gaffaro, Parrino-Mutii, Castaldo, Tinassi, Micheli, Longo, Cacchi, Scoriggio, Passaro, Mollo, Bonino, Paci, Carlino, di Fusco, Cavallo e eredi, Stigliola, Bulifon, Beltrano. Dal 1585 al 1690, essi daranno alle stampe tra i più importanti volumi della storia della poesia italiana. Cfr. SANTORO M., *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

⁸ Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Napoli, Roncagliolo, 1630 (data di frontespizio ma diffuso solo a partire dal 1634), p. 690 dell'edizione anastatica a cura di STRAZZULLO F., Sorrento, Di Mauro, 1993.

che, messa in luce negli ultimi anni da alcuni studiosi della letteratura del Sud Italia,⁹ rappresenta la base del nostro *corpus* di lirici barocchi.

Tale geografia viene qui approfondita dal ridisegnamento di “assi di percorrenza” della cultura viceregnicola, sia attraverso quelli che sono i maggiori autori del secolo, sia attraverso una serie di poeti “minori” fino a qualche tempo fa del tutto ignorati dalla critica.¹⁰

Appartenenti a periodi diversi del Seicento, e viaggiatori in costante movimento, questi poeti coprono l’intera parabola barocca rivelandosi ottimi casi di studio per lo sviluppo di forme e tematiche liriche, come sarà esposto nei successivi paragrafi, e come sarà dimostrato soprattutto nel prodotto antologico.

Quanto è importante notare, in chiusura di questa introduzione, è dunque essenzialmente riferibile a due fattori. Il primo è che Napoli era sede di numerose accademie (Svegliati, Oziosi, Sereni, Erranti, Ardenti, Incauti, Addormentati); il secondo è che la città risulta tra i centri editoriali più produttivi d’Italia (*infra* 2.3). Si è inoltre già visto come a partire dall’ultimo Cinquecento la capitale del Vicereame attraverserà tutte le manifestazioni culturali che si collocano a cavallo del periodo qui trattato (1585-1690), dal petrarchismo al marinismo, fino al nuovo classicismo arcadico: un confluire di esperienze diverse dettate soprattutto dalla sua posizione ‘mitteleuropea’.¹¹

L’interpretazione che qui si intende fornire della situazione barocca napoletana, lungo un’ottica dionisottiana volta a mettere in luce la relazione tra

⁹ *Infra*, parr. 2.4 ss.

¹⁰ Risulta qui utile anticipare alcuni studi che sia per l’ambito della ricerca sia per l’anno di pubblicazione risultano esemplificativi di questo ragionamento; essi saranno adeguatamente approfonditi nei paragrafi 3 e 4 del presente capitolo. Si pensi ad esempio al volume di LORUSSO D. G., *Giovan Pietro Massari, un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, Roma, Universitalia, 2018 (prima di esso non esistono studi incentrati su questa figura minore della poesia meridionale), o all’edizione di poesie di Baldassarre Pisani curata da MONTELLA L., *Un oscuro barocchista del Seicento, con l’edizione dei sonetti*, Salerno, Edisud, 2018. Gli esempi sono ovviamente numerosi, ma è opportuno affrontarli secondo l’ordine delle problematiche che adesso esporremo.

¹¹ Per tale interpretazione si rimandi soprattutto al recente volume di BEHAR R., BLANCO-MOREL M., HAFNER J., *Villes à la croisée des langues. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme (XVI^e-XVII^e siècle)* Genève, Droz, 2019.

storia e geografia nel Meridione d'Italia, e attraverso la posizione di molti autorevoli studiosi che, spesso in contrasto, risultano d'accordo su alcuni elementi fondamentali, si può sintetizzare attraverso i seguenti punti:

- 1) Il Barocco si presenta nella capitale del Vicereame già a partire dalla fine del XVI secolo, come avremo modo di dimostrare nei successivi paragrafi.
- 2) È opportuno considerare la situazione letteraria meridionale sia in relazione a quella europea sia in relazione a quella italiana (e a tale scopo si giustifica la decisione di cominciare la nostra storia del Barocco dall'Europa).
- 3) I problemi di periodizzazione dei “tempi del Barocco”, che sono preliminari alla strutturazione delle liriche inserite nell'annesso alla tesi, vanno in buona parte ancora impostati sulla divisione che Franco Croce ha compiuto nel 1966.¹²

2.1 Tendenze della lirica barocca in Europa: le categorie della nuova cultura

In una struttura che procede per ‘contenitori’, il presente capitolo parte da quella che abbiamo definito la “frattura” tra Cinque e Seicento. Esso illustra, prima, la situazione letteraria europea, che presentiamo in maniera comparata tra le maggiori culture del XVII secolo, e in seguito la situazione politico religiosa del continente, in cui la frattura letteraria si forma e si caratterizza (l'influenza del gesuitismo, le conseguenze della Controriforma, la censura).

¹² CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, op. cit. La raccolta sarà strutturata su cinque date fondamentali, il 1585, anno di fondazione dell'accademia degli Svegliati, utile alla ricostruzione di esperienze letterarie che avranno sviluppo nel pieno '600; il 1631, data di eruzione del Vesuvio e il punto di inizio del *tòpos* dei disastri; il 1647, anno della rivoluzione di Masaniello, e il 1656, quello della peste napoletana, entrambi coincidenti con le massime espressioni del barocco moderato; il 1690, data di fondazione dell'Arcadia.

Il passaggio dal XVI al XVII secolo è infatti segnato da importanti polemiche che attraversano quasi l'intero Occidente, come hanno dimostrato Pierre Laurens e Florence Vuilleumier alla fine degli anni '90.¹³ Per i due studiosi il Seicento europeo si apre nell'ottica di un dibattito che vede l'opporci di una Spagna e un'Italia barocche a una Francia, in particolare, che nella prima metà del nuovo secolo continuava a muoversi nell'antitesi Barocco-Classicismo.¹⁴

I maggiori esponenti del movimento secentista francese, infatti, tra cui risalta soprattutto il nome di François de Malherbe,¹⁵ risultano spesso divisi tra una fase 'preziosista', caratterizzata dalla ricerca di elementi 'eccessivamente raffinati' e artificiosi, e una invece 'classicista', volta alla restaurazione di una lingua poetica pura.¹⁶

Poiché questi autori saranno alla base di quella che Rousset definisce *La querelle de la métaphore*,¹⁷ la quale costituisce uno dei punti nodali del capitolo

¹³ LAURENS P. e VUILLEUMIER F., *Il XVIII secolo*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche* op. cit., pp. 180 ss.

¹⁴ È importante ricordare che al 1635 risale la fondazione della *Académie Française*, il cui compito era di «donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences», come dimostra una lettera di Luigi XIII indirizzata al cardinale Richelieu, fondatore del circolo. Si rimanda, per un approfondimento su questo argomento, all'archivio ufficiale della stessa Accademia [<http://www.xn--académie-française-npb1a.fr/linstitution-lhistoire/les-grandes-dates>].

¹⁵ Per un approfondimento su Malherbe si rimanda soprattutto a PONGE F., *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965. Per pagine specifiche sulla poetica del primo Malherbe (quello delle *Larmes de Saint Pierre*, da cui l'omonima opera di Tansillo *Le lagrime di San Pietro*, *supra* 1.8) si rimanda a ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^{ème} siècle*, op.cit., pp. 19-22.

¹⁶ A.A.V.V., *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, pp. 451-452: «I preziosi, tra cui furono poeti come Godeau e Voiture, prediligevano sentimenti rarefatti e raffinati, temi eleganti, espressioni argute e concettose». Il preziosismo evolverà facilmente in 'purismo' linguistico, poi classicismo, come si vedrà nel proseguire del presente capitolo. Il movimento barocco francese, in breve, non riuscirà mai ad affermarsi in maniera netta e chiara come avviene in Spagna ed Italia, o come in quei paesi che, seppure avessero vissuto un 'barocchismo di riflesso' (la Germania del Sud o l'Inghilterra), riusciranno a delineare un movimento poetico definito nel tempo, e dunque suscettibile di periodizzazione.

¹⁷ ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur*, op. cit.

successivo, cosa poteva esserci alla base dell'attrito Spagna-Francia, e a quali sviluppi esso avrebbe portato, è questione da affrontare in maniera preliminare.

Un buon modo di impostare la nuova visuale europea è quello di cominciare dalla diatriba che si sviluppò in Spagna tra le due scuole di «stile fiorito»,¹⁸ ovvero il concettismo e il culteranesimo, categorie utili per lo studio della poesia barocca, e in particolare per la situazione italiana, dove queste tendenze si diffusero e si svilupparono a partire dal primo decennio del XVII secolo.¹⁹

Al riguardo ricordiamo come fu la pubblicazione del *Libro de erudición poetica* (Madrid 1611) di don Luis Carillo y Sotomayor,²⁰ di due anni precedente alla circolazione delle *Soledades* di Góngora, il massimo rappresentante del culteranesimo, a fungere da vera e propria scintilla per lo scatenarsi di tale polemica.

La critica, sviluppatasi col *Discurso poético* (1624) e con le *Cartas filológicas* (1626-1634) di Francisco Cascales, poi con l'*Antídoto contra las Soledades* di Juan de Jáuregui, ripreso poco dopo da Quevedo,²¹ non riguardava tanto «l'affettazione» della forma poetica come era stato in Italia (latinismi, iperbati, giochi fonetici e ritmici), quanto piuttosto il vuoto di pensiero e di senso di una lirica che appariva agli occhi dei più intransigenti «solo un *sonido stupendo*».²²

¹⁸ Si intende qui lo stile del tardo gotico, come indicato da Eugeni D'Ors, caratterizzato dal sovrabbondante e dalla ricerca di una «preziosa eleganza». D'ORS E., *Del Barocco*, op. cit., pp. 67-73.

¹⁹ LAURENS P., VUILLEUMIER F., *Il XVIII secolo*, op. cit., p. 186. Sulle reciproche influenze culturali tra Italia e Spagna, nonché sull'importanza della linea petrarchesca, che pure risulta complementare sia al cultismo sia al gongorismo, torneremo nel presente e nel successivo paragrafo.

²⁰ IBIDEM. Nell'opera si sottolinea la profonda differenza che sussisterà tra le due scuole spagnole, ovvero quella relativa alla già affrontata antitesi dottrina-invenzione, per cui si rimanda ai paragrafi 6 ss. del precedente capitolo.

²¹ Cfr. OSUNA CABEZAS M. J., *La polémica gongorina: respuestas al antídoto de Jáuregui*, «Etiópicas», 10, 2014.

²² «Golden Age Spanish lyric, as a number of recent critics have noted, is marked by a growing sense of language as not only the constitutive medium of lyric but its problem, tempting poets and readers with the prospect of embody a primal, linguistic plenitude but ultimately frustrating them as it invariably calls attention to itself». SMITH P. J., *The Rhetoric*

In quanto sviluppo in senso dispregiativo del cultismo, il gongorismo, o culteranesimo – variante creata dalla crasi di cultismo e luteranesimo, nell’ottica di una vera e propria “eresia” letteraria – rappresenta il ramo più estremo di un orientamento già avvertito nel Manierismo spagnolo,²³ quello che tendeva a una poesia indecifrabile, alla scrittura per emblemi (*infra* 3.5), alla valorizzazione esclusiva del versante fonico-sensoriale su quello del senso del testo.

Per Laurens e Vuilleumier tale dibattito superò però ben presto e facilmente la Spagna, fino ad estendere le proprie propaggini nell’Inghilterra eufuista e nell’Italia marinista, infine anche nella Francia classicista.²⁴

Qui il Gesuita Guez de Balzac, scrittore della prima metà del Seicento, ricordato soprattutto per quella intransigenza linguistica che lo ha reso nella

of presence in poets and critics of Golden Age lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora, in «Modern language notes», C, 1985, pp. 223-246, citato da GREENE R., *The lyric*, in NORTON G. P. (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*, III, *The Renaissance*, Cambridge, 1999, p. 227.

²³ Una chiara definizione di concettismo e culteranesimo, sugli esempi di Garcilaso e di Góngora, viene fornita da RUIZ ZÁRATE A., *Gracián, Wit and the Baroque Age*, op. cit., pp. 11-12: «Culteranism means of refined or *cultivated* modes and motif of expression, as contrasting to other modes and motifs which were reputed as ordinary. Its practitioners introduced a large amount of foreign words into Spanish, especially from Latin and Greek [...]. Conceptism was a correlative to culteranism. Their difference was that conceptism strove to create abstract thought, whereas culteranism strove to produce a new universe of striking sensations».

²⁴ Nell’età elisabettiana (1558-1625) si diffonde un tipo di Barocco «prezioso e manierato» che prende il nome di *Eufuismo Stile*. Esso è spesso paragonato al marinismo italiano, al gongorismo spagnolo e al preziosismo francese. Il movimento trae nome dal romanzo di John Lyly, *Euphues: The anatomy of Wit* (1578). Tra i suoi maggiori esponenti si catalogano Robert Greene e Thomas Browne. Cfr. SCRAGG L. (a cura di), *Euphues: the Anatomy of Wit and Euphues and His England John Lyly: An Annotated, Modern-Spelling Edition*, Manchester University Press, 2009, e PRAZ M., *Petrarchismo e Eufuismo in Inghilterra*, in Id. *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975.

storia il “restauratore della lingua francese”, subì in una prima fase l’influenza dell’*estilo culto*, lo stile barocco di ascendenza gongorina.²⁵

Lo spinse in questa direzione la ricerca dello stile sublime della teoria poetica, il quale lo convinse, come egli testimonia nelle *Lettres* (1624), del fatto che «il perfetto oratore deve spingersi all’eccesso [...] che egli proceda in modo tale da incantare il lettore. Ora, questa ampollosità, dicono i nostri piccoli nemici, appare nella frase in cui vi sono a volte delle iperboli; poiché quanto alle parole essi non si pronunciano, confessando che sono le più *belle* della nostra lingua».²⁶

Quanto è importante notare della polemica letteraria europea è che la ‘deviazione’ dell’asse poetico dalla regola alla *bellezza*, dalla verità alla persuasione, dal criterio di misura e verisimiglianza all’iperbole, è testimonianza in Francia e in Spagna di quanto si è visto accadere in Italia nell’ambito delle *Retoriche* e delle *Poetiche* cinquecentesche, cioè il «trionfo dell’*elocutio*» a discapito di *inventio* e *dispositio*.²⁷ Sul piano storico-letterario, inoltre, essa è il riflesso della nascita di una nuova cultura, nonché di un nuovo modello societario, che ai precetti del mentire persuadendo si confà interamente, come si evince soprattutto dai trattati civili di Gracián (*infra* 2.2), e nel nostro campo di studio da alcune liriche disastrose a sfondo celebrativo su cui interverremo nel capitolo 3.²⁸

²⁵ Per una definizione precisa dell’*estilo culto* si rimandi a ELWERT T. W., *La critica stilistica e il Barocco letterario*, op. cit., pp. 81-83.

²⁶ Traduzione di LAURENS P., in BESSIERE J., KUSHNER E., *Storia delle poetiche occidentali*, op. cit., p. 187. Il corsivo è nostro.

²⁷ Riguardo all’*inventio*, su cui siamo intervenuti in diverse sezioni del primo capitolo, è opportuno indicare come tale categoria perdurerà anche nel secolo barocco, sebbene perderà completamente il suo significato latino, assumendo sempre più il senso di una «mimesi fantastica». Essa si legherà dunque alla «creatività disancorata dalla storia» (*infra* 3.1 ss.), ovvero alla ‘inventiva’ del genio creativo del singolo, la quale non tiene più conto delle regolamentazioni dell’istituto retorico. SCARPATI C., BELLINI E., *Il vero e il falso dei poeti*, op. cit., p. 22.

²⁸ Si rimandi a MARAVALL J., *La cultura del Barocco*, op. cit., pp. 154-155, 165-166, e all’importanza che lo studioso rileva a livello sociale della categoria retorica del *movere*, per cui «nella società del XVII secolo persuadere è molto più importante che dimostrare». Su tale ragionamento, che prelude alla distinzione tra tropi e figure in quello che nel presente elaborato

Il movimento storico-letterario che prende il nome di Barocco, in breve, si può dire cominci nel momento in cui i teorici cominciano a sostituire alla *mimesis* quale fine della poesia l'ottenimento di stupore, la ricerca della *meraviglia*, parola chiave della nuova ricerca poetica come già indicavano Fracastoro e Patrizi alla fine del Cinquecento italiano.

Lo spostamento del baricentro poetico dallo *iudicium* all'*ingenium*,²⁹ ovvero all'*oestrum* (traduzione latina del già visto *entusiasmo*), porta a decentrare la 'bilancia' della norma scrittoria verso quella *enargheia* di origine greca che viene ora legata alla produzione dei concetti (*los conceptos, les concepts, the conceits*). L'*enargheia* infatti, come avremo modo di vedere in numerosi esempi del nostro *corpus* di poesie, sarà interpretata come una delle qualità imprescindibili dell'ingegno (*the wit, der Witz, l'esprit, l'ingenio*) in tutti i paesi che furono influenzati direttamente o indirettamente dalla nuova 'ondata' barocca.³⁰

Risulta in questo senso chiaro come la letteratura del Seicento si caratterizzi fin da subito come una letteratura della novità, del guizzo creativo, del genio inventivo del singolo. Ricalcando le parole di Ezio Raimondi sulle teorie della lirica rinascimentale (*supra* 1.5) si potrebbe affermare di assistere a un opposto «passaggio» dalla «regola» alla «natura», sebbene tali 'regole' non saranno ovviamente eliminate *ex abrupto*, quanto piuttosto «piegate» all'*ingegno* di ogni poeta, con soluzioni innovative di enorme portata.³¹

Come già rilevato era l'epigramma, in sede pratica, il campo privilegiato, la fucina sperimentale di quelle teorizzazioni poetiche che sempre più miravano al

sarà un secondo approfondimento sulla teoria della metafora, torneremo soprattutto nei capitoli 3 e 4. Sulla definizione di preziosismo e culteranesimo come momenti barocchi o non barocchi si rimanda invece a ELWERT T. W., *La poesia barocca nei paesi romani, Concordanze e divergenze stilistiche*, in A.A.V.V., *La critica stilistica e il Barocco letterario*, op. cit., pp. 84-85.

²⁹ CURTIUS E. R., *Letteratura europea e medioevo latino*, op. cit., p. 329.

³⁰ Sull'*enargheia*, in latino *evidentia* (Quintiliano, *Institutio*, cit., 4, 2, 64), ovvero la capacità di «mostrare» o evocare tramite parole delle immagini, torneremo specificamente nel capitolo 3.5. Per una storia completa dei termini *concepto, conceit, esprit, wit* etc., nonché delle loro relazioni, si rimanda a BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., un studio che sarà approfondito nei capitoli 3.1 ss.

³¹ RAIMONDI E., *Poesia come retorica*, op. cit., p. 51 (cfr. *supra* 1.5).

meccanismo della «frecciata finale», dell'*aprosdoketon*, il prodotto ultimo del concetto. Applicazioni che puntavano a riformulare le numerose teorie su cui si era basato il Rinascimento in Europa, alle quali ora si sostituiscono, oltre ai trattati già esaminati, opere teoriche del tutto nuove:

In Germania, dove il Barocco ebbe sviluppo più lento,³² sono da porre all'attenzione l'*Ars nova argutiarum* (Colonia 1649) di Jakob Masen, costruita sulla base dei *Poetices libri* scaligeriani,³³ il *De arguta dictione* (Leida 1698) di Christian Weise, la *Commentatio de disciplina argutiarum* (Leida 1705) di Daniel Morhof, il *De arguta dictione tractatus* (Lubecca 1708) dello stesso. In breve la scuola epigonica di Tesauro,³⁴ autori tutti concentrati sulla dicotomia *concetto-arguzia*.

³² Si distingue, nell'elenco stilato, la data del 1708. Il Barocco tedesco, è opportuno spiegarlo, si sviluppa su un asse cronologico molto più lungo rispetto al periodo qui preso in esame. Esso va dal 1600 al 1720, nella sua fase iniziale, e dal 1720 fino al 1770 in quella più acuta, definita Rococò. Quest'ultima, nata formalmente nella Francia del Re Sole, e sviluppatasi lungo tutto il periodo del regno di Luigi XV, è quasi interamente rappresentata da Johann Christian Günther (1695-1723), poeta di corte del futuro Augusto II di Polonia.

³³ PARENTI G., *La traduzione catulliana nella poesia latina del Cinquecento*, in CARDINI R., COPPINI D., *Il rinnovamento umanistico della poesia*, op. cit., pp. 68-69. Per il trattato di Masen si faccia riferimento a PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit., pp. 163-164, soprattutto per la ripresa in esso di alcune teorie già contenute nel *De acuto et arguto* di Maciej Sarbiewski (1619 ca.).

³⁴ Cfr. BENJAMIN W., *La nascita del dramma barocco tedesco* (trad. italiana di CUNIBERTO F.), Torino, Einaudi, 1999. Per lo studioso gli esponenti del primo Barocco tedesco sono il Gesuita Jacob Bidermann, Martin Opitz, il quale introdusse in Germania l'alessandrino francese, Paul Fleming, petrarchista, Christian Hoffmann, marinista. Di Martin Opitz è interessante riportare una definizione che il poeta dà dell'arte poetica nel *Buch von der deutschen Poeterei* (1624): «L'invenzione non è altro che il dono naturale di una immaginazione che concepisce le idee e le forme di qualsiasi cosa immaginabile [...] per poi rappresentarla, descriverla ed imitarla: perché se lo scopo dell'oratore è persuadere, quello del poeta è imitare, inventare e rappresentare» (traduzione di LAURENS P., in BESSIERE J., op. cit.). Risulta chiaro da questo ragionamento come la mimesi abbia ormai rotto i confini del binomio *res-verba* in ogni forma del barocco europeo (la definizione di Opitz è presente, ad esempio, anche in Pierre Deimier, *Académie de l'art poetique*, 1610). Le 'cose' non precedono

In Spagna, come abbiamo accennato, e su cui torneremo in maniera approfondita nel capitolo 3, è l'*Arte de ingenio* di Gracián ad aver dato il via alla nuova poetica concettistica, dove nell'ottica globale dell'ossimoro – assimilato al *thauma*, lo stupore della trattatistica greca (cfr. *Sublime*, XXXIX) – si poteva ora riunire in *unicum* la dicotomia tra *ars* e *ingenium*.³⁵ Il concetto, per Gracián, è infatti da ricondurre innanzitutto a un «progetto di unità»: atto dell'intelletto, esso esprime una corrispondenza tra due oggetti, risultando così una sorta di correlativo oggettivo *ante litteram*.³⁶

In Francia, è Nicolas Boileau a segnare il solco tra vecchio e nuovo. La sua *Dissertation sur la Joconde* (Parigi 1668),³⁷ anticipatrice di quella che

più le 'parole', ma è la parola stessa a crearle, purché esse rientrino nel canone della verisimiglianza.

³⁵ Si comincia meglio a capire il ragionamento alla base dell'interpretazione metaforica di Frare (*Contro la metafora*, op. cit., e Id. *Preliminari per una lettura del Cannocchiale*, op. cit.). Lo studioso, come è stato esposto nel paragrafo su *La metafora barocca* (*supra* 1.7), sembra rifarsi soprattutto alle teorizzazioni del Barocco moderato. Verso tale ragionamento compiremo un passo ulteriore nel capitolo 3, tramite l'analisi del trattato spagnolo ad opera di Blanco-Morel.

³⁶ Nell'opera vengono introdotte quattro modalità di «conceptár»: correlazione, valutazione giudiziosa e sottile, ragionamento, finzione. Ognuna di queste comprende un dato numero di specie, la prima ad esempio pertiene alla proporzione, alla sproporzione, alla somiglianza, alla diversità, e così via, come già rilevato nel paragrafo sulla metafora. I successivi capitoli dell'opera rispondono alla suddivisione dei principi legati a tali modalità: distinzione (proporzione, parità, somiglianza); gradualità (mistero, difficoltà, avversione); complicazione progressiva. Da qui una lunga discettazione in 40 capitoli dedicati all'acutezza semplice, e all'acutezza composta, ovvero quella in cui «l'artificio non consiste più nei singoli motti, ma nel loro modo di articolarsi». Si ricorda al lettore che su ognuna delle presenti suddivisioni torneremo nel capitolo 3, mentre per l'assimilazione del concetto nel segno del correlativo oggettivo, di cui ancora il trattato Gracián, si rimanda alle note del paragrafo 1.7.2.

³⁷ La dissertazione è preceduta dal *Traité de l'epigramme* di Guillaume Colletet (Paris 1658), il quale va posizionato ancora nella scia dei trattati di impostazione scaligeriana (*supra* 1.5). Per i noti problemi di datazione, nonché di attribuzione dell'opera, si rimanda a BRAY R., *La Dissertation sur "Joconde" est-elle de Boileau?*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», a. 38, n. 3, 1931, pp. 337-354.

sarà nel 1674 l'*Art poétique* dello stesso,³⁸ stabilisce un ideale di bellezza poetica che si basa su quanto il trattatista definisce un *Je ne sais quoi*,³⁹ un *quid* di memoria socratica che mira alla fusione di «grazia» e attrattiva:⁴⁰ «Ciò che ammiro è la semplicità di linguaggio, così rara, e in cui tuttavia consiste l'attrattiva del discorso [...]. Un'opera può essere pure approvata [...] ma se non piace e non *stuzzica* non sarà mai giudicata positivamente. [...] Se qualcuno chiedesse in cosa consiste questo piacere, risponderei che si tratta di un *non so che*».⁴¹

La panoramica appena presentata (che esclude l'Inghilterra protestante per la penuria di trattati),⁴² non basta tuttavia ad esaurire la discussione sul Barocco in

³⁸ Cfr. BRAY R., *Boileau, L'homme et l'œuvre, Le livre de l'étudiant*, Paris, Boivin et compagnie, 1942. Per una consultazione dei due trattati si rimanda alla recente edizione delle *Oeuvres* di Boileau a cura di PELLISSIER G., Sacramento, Creative Media Partners, 2019.

³⁹ Si noti, al riguardo, come già nella prima metà del secolo il gesuita Jean-Joseph Surin, in una lettera a la *Mère Angélique* del 1637 (oggi in *Lettere*, Paoline, 2011), viaggiasse sulla stessa semantica di Boileau nell'esprimere quanto era una comune difficoltà nel definire la nuova poesia secentesca: «et je ne puis dire autre chose sinon que c'est un secret trop profond à notre nature et un diamant caché dans un minière inscrutable». La figura del diamante, che il trattatista utilizza per rilevare le caratteristiche di ricercatezza e imperscrutabilità dell'oggetto, è forse l'immagine più esplicativa che si possa trovare dello stile prezioso francese. Cfr. al riguardo OSSOLA C., *In limine*, in ID. *L'anima in barocco*, op. cit., pp. XXXV-XXXVII.

⁴⁰ Boileau, pur se non esplicitato in maniera diretta, fa riferimento a Jean de La Fontaine (1621-1695), il massimo esponente del preziosismo francese. Lo stesso titolo dell'opera rimanda alla novella *La Joconde*, pubblicata dal poeta preziosista nel 1664, nonché al XXVIII canto dell'Ariosto, il quale veniva ritradotto in Francia in quegli stessi anni da Bouillon (1662 ca.). Si ricordi al riguardo come fosse stato proprio La Fontaine, in appendice al suo poemetto *Adonis* (1658), a trarre una prima teorizzazione di quella «grazia» che è elemento di dibattito dell'intero Seicento francese. Cfr. Nicolas Boileau, *Oeuvres*, op. cit.

⁴¹ Tradotto da LAURENS P., *ivi*, p. 197, il corsivo è nostro. A chiusura della prospettiva presentata si rimandi anche a HATZFELD H., *Three national deformations of Aristotle: Tesauo, Gracián, Boileau*, «Studi secenteschi», II, 1961, pp. 3-21.

⁴² Anche BELLONCI G., *La critica stilistica e il Barocco letterario*, op. cit., pp. 86-87, esclude per lo stesso motivo l'Inghilterra, su cui ci limitiamo a rimandare all'edizione di BEAR R. S., Oregon, Renaissance Edition, 1995, della *Defense of Poetry* (Ponsonby 1595) di Philip Sidney.

Francia. L'ambiguità del rapporto che i francesi intesevano con la nuova letteratura, con posizioni non sempre inquadrabili in una cronologia lineare,⁴³ si estende fino al 1690 ca., e va approfondita per fornire alcuni dei concetti chiave dei successivi paragrafi:

Voi vedete come gli Spagnoli hanno guastato tutto [...] sono loro che hanno introdotto le prime novità nell'eloquenza latina [...] che hanno scritto libri fatti solo di antitesi e motti di spirito.⁴⁴

Stupirà come questa frase sia da attribuire allo stesso de Balzac che venti anni prima si schierava a difesa del culteranesimo. È inoltre da notare come gli attacchi contro «i libri fatti solo di antitesi e motti di spirito» in Francia vengano quasi esclusivamente dall'ambiente religioso, un importante dato a conferma di come le categorie letterarie del Barocco siano strettamente legate all'influenza ecclesiastica.

A de Balzac va difatti affiancato il giansenista François Vavasseur, che nel capitolo XIX del suo *De epigrammate liber* (1669) aveva attaccato Pierre Nicole, autore della dissertazione *De vera pulchritudine* (anch'essa incentrata sul concetto di *bello*), posta in apertura all'*Epigrammatum delectus* (1659) di un altro eminente religioso, Claude Lancelot.⁴⁵

Questo certo non vuol dire che in Francia il Barocco fosse costantemente ostacolato da un ritorno al classicismo, o che non ci fossero poeti pienamente "barocchi". Soprattutto in ambito lirico molti autori si confermeranno anzi dei convinti marinisti, come dimostra il folto repertorio di immagini e costanti tematiche che Rousset mette in relazione con l'ala più sperimentale del movimento italiano (*infra* 3.1).⁴⁶

⁴³ Cfr. BAÏCHE A., *La naissance du Baroque Français*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1976.

⁴⁴ de BALZAC J.-L. G., *Œuvres diverses* (1644), *Introduction*, Paris, Honoré Champion, 1995 (a cura di ZUBER G.).

⁴⁵ LAURENS P., VUILLEUMIER F., *Il XVII secolo*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *ivi*, pp. 194-195.

⁴⁶ ROUSSET J., *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Corti, 1961. Interessante per il presente studio risulta soprattutto l'ultimo capitolo del saggio, *Le spectacle de la mort*, in cui a motivi di ascendenza amorosa si intrecciano *tòpoi* legati ai disastri. Per una lucida ma breve analisi dell'opera di Rousset, nonché sul suo dichiarato legame con la precedente raccolta a cura

Si pensi inoltre a come Marc Fumaroli,⁴⁷ inserendosi nella stessa linea di pensiero di Rousset, avrà da approfondire anch'egli il legame Francia-Spagna-Italia, dimostrando come siano esistiti esempi di vere e proprie retoriche «dell'ingegno» di lunga tradizione, come la *Rhétorique* di Père Josset del 1550 o l'*Essai des merveilles* di Étienne Binet del 1621.⁴⁸ Lo stesso progetto di Dominique Bouhours, a chiusura di secolo, di voler raccogliere i *Pensées ingénieuses des Anciens et des modernes* (1693), è rivelatore dell'ambigua attrazione che la Francia provava nei confronti dello «stile fiorito».⁴⁹

La polemica francese, in ogni caso, risulta un ottimo esempio di quanto fosse importante per il Seicento europeo ed italiano la definizione di una categoria assoluta di *bello*. Poiché tale questione sarà al centro di quella fase del Seicento italiano che prende il nome di Barocco moderato, e risulta il punto di attrito maggiore per la messa in statuto del nostro oggetto di studio (dal momento che la poesia dei disastri è il massimo esempio di un poetare 'iperbolico' e 'sregolato') è opportuno comprendere il senso della diatriba portata avanti da François Vavasseur.⁵⁰

di Getto (*Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, 2 voll., Torino, UTET, 1954) si rimandi a DALLA VALLE D., *Temi e motivi della lirica barocca in Italia e Francia*, «Lettere Italiane», vol. 15, n. 3, 1963.

⁴⁷ FUMAROLI M., *Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte. Remarques sur la réception européenne du traité "Du sublime" au XVIe et XVIIe siècle*, in «R.H.L.F.», 1, 1986, pp. 33-51. Cfr. anche HATZFELD H., *Barroco literario in Italia, España y Francia*, in Id. *Estudios sobre el Barroco*, op. cit.

⁴⁸ Per un inquadramento dei due trattati, che segnano un punto importante nello sviluppo di una teoria barocca in Francia, si rimanda a LE BRUN J., *La rhétorique dans l'Europe moderne*, «Annales», 3, 1982.

⁴⁹ Sulla omonima *querelle* si rimanda a quanto detto nel paragrafo 8 del primo capitolo. Sull'opera di Bouhours, invece, è interessante notare il doppio giudizio di «orrore» e «piacere» che si compie in relazione ai più grandi esponenti del Barocco. Góngora, per citare un esempio, è per il Gesuita «pieno di metafore mostruose», Gracián, viceversa, «è tra gli Spagnoli moderni uno dei geni incomprensibili». LAURENS P., VUILLEUMIER F., *ivi*. Cfr. anche E. ROSSET, *Le père B. critique de la langue des écrivains jansénistes*, «Annales de l'Université de Grenoble», 1908.

⁵⁰ Come risulterà chiaro dall'esposizione della polemica (su cui torneremo nel capitolo 3), il giudizio di Vavasseur è molto vicino alle regolamentazioni che Sforza Pallavicino fornisce sul

Tornando a Vavasseur, difatti, bisogna sottolineare come egli fosse ben consapevole del problema di un'immaginazione poetica 'senza freni'. Il poeta, in una attenta ricostruzione della Retorica antica – da Aristotele allo Pseudo Longino –, mira soprattutto a distruggere la linea teorica di Pierre Nicole, per il quale il concetto di 'bello' era un vero e proprio «*summum genus*» applicabile a qualunque categoria di poesia. Per il Giansenista tale ragionamento non risultava valido, giacché esso contrastava col principio di Convenienza e Verisimiglianza che esprimeva e definiva l'unico concetto di bello possibile.⁵¹

Nella Dissertazione, invece, che nega la tradizione retorica interamente a favore di quella filosofica di ascendenza platonica (soprattutto il *Fedro* e l'*Ippia maggiore*), viene fuori un ideale di bellezza che risiede nella triade di verità, ragione e natura, ovvero gli elementi alla base della composizione di una poesia 'perfetta'. Questa però, sebbene somigli molto alla suddivisione operata dallo stesso Vavasseur, non solo parte da presupposti diversi, ma porta a tutt'altra conseguenza.

Per l'anonimo autore, infatti, «l'origine della bellezza risiede nella verità, come quella della bruttezza sta nell'errore [...]». Un discorso non è veramente bello se non si accorda sia con la natura del suo argomento che con le inclinazioni del nostro spirito. E come in un discorso vi sono tre elementi da considerare, il suono, le parole, e i pensieri espressi, la bellezza dipende dall'accordo di questi elementi con la natura».⁵²

Seguendo questo ragionamento, in un testo poetico i suoni assoceranno alla melodia l'adeguamento della cosa rappresentata; le parole saranno di conseguenza appropriate alle cose (secondo un principio di *convenientia*), nonché allo spirito del lettore; i pensieri saranno a loro volta conformi alla natura delle *res*, dunque veri, e opposti a ciò che è falso, favoloso, iperbolico.

Per l'autore della dissertazione, che Vavasseur accusa di eccessiva severità nel considerare equivalenti il concetto di verità e di bellezza (mentre l'Arte poetica, in quanto derivata dell'Arte oratoria, è assoggettata per il Padre

principio che si è definito «meraviglioso regolare» (*supra* 1.7.2). Anche la diatriba francese, difatti, è impostata sull'utilizzo delle figure retoriche (in particolar modo iperbole e metafora), nonché sulla loro strutturazione nel testo poetico in base a criteri di convenienza e verosimiglianza.

⁵¹ LAURENS P., VUILLEUMIER F., *ivi*, in BESSIERE J., KUSHNER E., *op. cit.*

⁵² *Ivi*, pp. 194-195.

gianseista al solo principio del verosimile), metafora, iperbole, paranomasia, inserti mitologici, e in generale ogni ‘decoro’ fatto a ciò che è ‘naturale’, non è altro che distorsione del vero, e dunque sinonimo di bruttezza.

Per Vavasseur, orientato al recupero di un regolato classicismo, nel tentativo di restaurazione di una serrata divisione dei generi letterari, «ognuno con la propria perfezione», il Bello è solo una delle qualità di un testo poetico, a cui va accompagnato un parco utilizzo di quelle figure retoriche (iperboli o *adynata*) rifiutate dalla *Dissertazione* (sebbene regolate dal principio del classicismo già affrontato in precedenza).

La critica dello stile spagnolo-italiano non si arrestò solo a questo, ebbe anzi modo di riaccendersi dieci anni più tardi, con la pubblicazione de *La manière de bien penser dans les ouvrages d’esprit*, trattato del Gesuita Bouhours pubblicato nel 1687 – dunque di 6 anni precedente ai sopracitati *Pensées* –,⁵³ sul quale la dissertazione aveva avuto una forte influenza.

L’opera insiste sul concetto di vero e falso in poesia, dove ciò che è meraviglioso, ciò che «risalta», ciò che «brilla», seguendo il ragionamento del religioso, non ha «forza» né «splendore» se non viene corroborato da quella «certa solidità» che si determina solo con un *esprit vrai* (sulla scia, dunque, del *non so che* teorizzato da Boileau).⁵⁴

L’elemento da porre all’attenzione, il quale tornerà utile a fine capitolo, è che, riaccesa da Bouhours, la polemica classicista francese estenderà le sue propaggini fino al 1703, anno di pubblicazione delle *Considerazioni sopra un*

⁵³ «Ve ne sono alcune (lingue) che non si accontentano di ritrarre i pensieri al naturale. Tale è la lingua spagnola, che fa gli oggetti più grandi di quello che sono, andando ben oltre la natura; nelle sue metafore, non rispetta alcuna misura e ama appassionatamente l’iperbole. La lingua italiana, allo stesso modo, non riesce a far meglio [...]. La francese è l’unica in grado di riportare le cose così come sono in natura», LAURENS P., VUILLEUMIER F., ivi, p. 193.

⁵⁴ È da notare la vicinanza di idee tra il Padre gesuita e quel Boileau «législateur du Parnasse», traduttore del *Sul sublime*. Il poeta e critico francese, uno dei massimi sostenitori dell’Antico all’interno della famosa *Querelle* (*supra* 1.8), insiste sulla qualità della *ragione* come base fondamentale di un’opera poetica, contrapponendosi anche a quella *ragione meravigliosa* che era stata tipica della *Pléiade*, considerata troppo iperbolica e irrazionale.

libro francese di Giovan Gioseffo Orsi.⁵⁵ Essa trova dunque fertili radici in quella che sarà un'Italia avviatasi agli ideali classicisti dell'Arcadia, a riprova di quella che D'Ors definiva, citando le posizioni delle Decadi di Pontigny, «l'eterna resistenza della Francia al barocco».⁵⁶

2.2 La letteratura come specchio della crisi: guerre e disastri, date rilevanti

Dopo aver fornito una panoramica di base delle culture secentesche più legate all'Italia, e avendo anticipato una questione fondamentale dell'antitesi Classicismo-Barocco – quella relativa alla *elocutio* e all'utilizzo delle figure retoriche in un testo –, procediamo ora con le indicazioni che Luciano Anceschi ritiene imprescindibili per lo studio di tale periodo, e per una sua giusta suddivisione in fasi:

- La cultura barocca va considerata strettamente in connessione con i fenomeni religiosi e politici del periodo in cui si trova inserita. Nei paesi

⁵⁵ Cfr. *Considerazioni del Marchese Giovan-Gioseffo Orsi Bolognese, Sopra la Maniera di Ben Pensare Ne' Componimenti, Già Pubblicata dal Padre Domenico Bouhours della Compagnia del Gesù*, ristampa anastatica, Londra, Forgotten Books, 2018. Sull'opera di Bouhours cfr. anche MARZOT G., *Teorici secenteschi del concettismo*, in ID. *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze, D'Anna, 1994, mentre sulla polemica Bouhours-Orsi cfr. BRUNI F., *Italia, vita e avventure di un'idea*, (soprattutto il dodicesimo capitolo: *Rinuncia alla cultura barocca, tradizione, tempi nuovi*), Bologna, Il Mulino, 2010.

⁵⁶ D'ORS E., *Del Barocco*, op. cit., p. 109. Le *Décades de Pontigny* sono un sodalizio culturale che si concretizzò in una serie di incontri tra intellettuali europei, tenutisi annualmente all'Abbazia di Pontigny, dal 1910 al 1914 e, dopo la pausa della prima guerra mondiale, dal 1922 al 1939, anno in cui furono interrotti dall'occupazione tedesca della Francia. Dopo la dispersione degli intellettuali, gli incontri conobbero una sorta di appendice negli Stati Uniti, a cui si fa riferimento come *Pontigny-en-Amerique* (1942-1944). Alle *Décades* parteciparono negli anni Ernst Robert Curtius, Max Scheler, Bernard Groethuysen, Antoine de Saint-Exupéry, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Thomas Stearns Eliot, Thomas Mann, Heinrich Mann e molti altri personaggi di rilievo della cultura europea.

legati alla Controriforma, ad esempio, essa «tende a vincolarsi a motivi ideologici, per differenziarsi dai paesi nordici e protestanti».⁵⁷

- È impossibile studiare la categoria di barocco in Italia senza un costante paragone con il resto d'Europa (ciò valga soprattutto nel nostro caso, che riguarda un territorio della Spagna imperiale).
- Il Barocco è una questione europea, e come tale va sempre considerato al fine di non cadere in errori di interpretazione.

Nel quinto volume della *Storia della letteratura italiana* diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, tra i manuali di base per lo studio del Barocco in Italia, risulta fin da subito evidente questa impostazione. In particolar modo nei capitoli dedicati alla cultura del XVII secolo (*Teatro, Prosa, Poesia*), a cura di Claudio Varese, si evidenzia l'influenza che la situazione politico-religiosa italiana ed europea ha esercitato sullo sviluppo delle forme dell'arte secentesca.

Nell'introduzione al volume, ad opera di Delio Cantimori, si insiste soprattutto sull'importante ruolo che la religione ha ricoperto in Europa a partire dalla seconda metà del '500. La storia del continente viene infatti segnata da una serie di eventi fondamentali per il nostro studio, le cui conseguenze avranno un importante ruolo nella nascita della nuova letteratura.⁵⁸

Tali eventi, tra cui è opportuno segnalare almeno la pubblicazione dell'*Indice dei libri proibiti* del 1559 e la successiva istituzione della Congregazione dell'Indice del 1571, determinano una tensione che è avvertita soprattutto in

⁵⁷ ANCESCHI L., *Le poetiche del Barocco*, Bologna, Alfa, 1963, p. 45.

⁵⁸ CANTIMORI D., *Il Seicento, Introduzione*, in CECCHI E., SAPEGNO N., op. cit, pp. 18-34. Si pensi ad esempio alla deportazione dei Moriscos, alla battaglia di Lepanto, all'epidemia di peste di Ginevra e dell'Italia del Nord, o alla notte di San Bartolomeo, o ancora alla Guerra Anglo-Spagnola, al complotto di Babington, alla successiva esecuzione della regina cattolica Mary Stuart, e così via. Tali eventi catastrofici determinano (come nel caso della peste di Ginevra a cui conseguì una massiccia ingerenza della Chiesa nell'organizzazione della vita sociale), o sono al contrario determinati da tensioni politico-religiose di lunga durata per il continente.

ambito culturale, e se nelle istituzioni essa sfocia nell'attività della censura,⁵⁹ dal lato opposto prende forma in quella che Cantimori definisce «una voluta disattenzione». Gli intellettuali non si dedicano più alla vita politica, ma si impegnano al contrario, e attivamente, nell'erudizione storica, nelle scienze matematiche, nell'astronomia, l'ottica, l'astrologia, studi che cominciano adesso a fiorire in ogni parte d'Europa, e la cui influenza sulla storia del linguaggio poetico sarà in questo studio un importante momento di analisi.⁶⁰

Al riguardo è interessante notare come gli avvenimenti accaduti a partire dalla pubblicazione di tale Indice, al 1585,⁶¹ primo anno del pontificato di Sisto V,⁶² e data di stipula del Trattato di Nonsuch tra Spagna e Paesi Bassi, che prelude alla Guerra Anglo-Spagnola (1585-1604),⁶³ producano i loro effetti in maniera invasiva soprattutto nella poesia lirica. Si segnala, a partire da questo periodo, una copiosa produzione di poesie a stampo religioso, o celebrativo (di

⁵⁹ È importante segnalare che nel nostro regesto sono molti gli stampatori e i poeti che subirono in prima persona l'azione repressiva dell'Inquisizione. Tra questi, per citare due nomi esemplificativi, Antonio Bulifon e Basilio Giannelli. Cfr. FRAGNITO G., *La Bibbia al Rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della scrittura*, Bologna, Il Mulino, 2015 (prima edizione 1997).

⁶⁰ CANTIMORI D., *Il Seicento*, op. cit., p. 7. Si rimandi anche a MARZOT G., *L'ingegno e il genio del Seicento*, op. cit. e SNYDER J., *L'estetica del Barocco*, op. cit.

⁶¹ Riguardo all'importanza assunta dal 1585 in campo editoriale, si rimanda per il momento a ZITO P., *Granelli di Senapa all'indice: tessere di storia editoriale (1585-1700)*, Pisa, Fabrizio Serra, 2008, pp. 18-32. L'autrice, studiosa di storia del libro tra XVII e XVIII secolo, parte dall'anno 1585, data di apparizione del *Breve compendio intorno alla perfettione christiana* di Achille Gagliardi, per stilare e selezionare un lungo elenco di volumi relativi alla storia dell'*Index librorum prohibitorum*. Tra questi, come indicato nelle note precedenti, vi sono anche i libri dei maggiori stampatori del Cinque-Seicento napoletano.

⁶² Per CHEDOZEAU B., *Le Baroque*, op. cit., p. 9, il pontificato di Sisto V segna in maniera incontrovertibile l'inizio del periodo Barocco come fenomeno storico. Su tale linea di pensiero, a cui fanno riferimento vari studiosi italiani e francesi, si rimanda al percorso bibliografico del paragrafo 2.6.

⁶³ Gli eventi indicati rappresentano i prodromi della futura guerra dei Trent'anni, descritta in toni cupi e apocalittici nella lirica di Martin Opitz, *Poesie consolatorie nelle avversità della guerra*, 1633, trad. italiana a cura di DE NISCO F., 2017.

re, regine e condottieri impegnati in guerre o nella risoluzione di ‘catastrofi’ di vario tipo), di cui daremo ampio riscontro nel capitolo 3.

È in questo sfondo che comincia a formarsi la cultura barocca, nel fervore di eventi religiosi e politici che si susseguono senza interruzione, in una crisi che abbraccia ogni aspetto del quotidiano. A tal riguardo è opportuno soffermarsi brevemente sulla data del 1585, perché essa rappresenta lo spartiacque della nostra storia della letteratura secentesca.⁶⁴

Il 1585, data importante non solo dal punto di vista politico, ma anche sul versante letterario, è l’anno di stesura dei primi testi de *Les larmes de Saint-Pierre*,⁶⁵ nonché quello della consacrazione letteraria di Góngora.⁶⁶ In Italia esso rappresenta la data del primo trattato scientifico di Galilei (i *theoremata circa centrum gravitatis solidorum*), e l’anno di fondazione dell’accademia

⁶⁴ È importante anticipare come il 1585 sia soprattutto l’anno di inizio della cultura barocca a Napoli (*Infra*), nonché il punto di partenza teorico della nostra analisi dei testi, che trattando di disastri nell’area meridionale d’Italia, comincia propriamente nel 1631. Essa trova tuttavia nel 1585, grazie ai numerosi provvedimenti che Sisto V opera nei confronti delle piene del Tevere, un ottimo *background* a tema disastroso con cui confrontarsi. La fine del XVI secolo è difatti il periodo delle più frequenti inondazioni tiberine, un avvenimento che rimane ben impresso nella memoria dei poeti se a cavallo tra il 1585 e il 1606 è possibile riscontrare *tòpoi* disastrosi di materia soprattutto fluviale, come si evince attraverso Cortese, Marino e Stigliani, tra i primi rappresentanti della cultura secentesca del Viceregno. Al riguardo può risultare interessante un rimando al progetto *DECIVE-DEaling with the Collective Interest in the Early modern Europe – A comparative analysis of urban water supplies administration in Southern Italy and France in 17th – 18th centuries*. Il gruppo di ricerca napoletano, nato in seno all’Università degli studi di Napoli Federico II, intende comprendere in che modo l’elemento ‘acqua’ potesse rappresentare, nel periodo barocco, al contempo una risorsa e una minaccia, e le modalità in cui le società urbane in età moderna amministravano l’approvvigionamento idrico nei contesti urbani (soprattutto nelle città di Parigi, Palermo, Marsiglia, Napoli).

⁶⁵ Cfr. ALLAIS, *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e siècle (1585-1600)*, Paris, Thorin, 1892 (nuova edizione Genève, Slatkine, 1969). Cfr. anche BRUNETIÈRE F., *La réforme de Malherbe et l’évolution des genres*, «Revue de deux mondes», CXIV, 1892.

⁶⁶ Al riguardo si ricordi come Góngora fu elogiato a soli 23 anni nella *Galatea* di Cervantes, evento concomitante, per una panoramica completa delle vicende letterarie di questo periodo, alla morte di Ronsard (1585), poeta della *Pléiade*. Cfr. ARTIGAS M., *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, Tip. de la "Revista de archivos", 1925.

della Crusca, che di lì a poco avrebbe ulteriormente ampliato il canone linguistico di Bembo. In Inghilterra, ancora, quest'anno è il punto di inizio del periodo più florido della produzione shakespeariana.⁶⁷

Nell'ambito della cultura del Meridione, infine, il 1585 si lega alla prima esperienza delle Accademie scientifico-letterarie, il maggiore centro di diffusione e della nuova metodologia galileiano-cartesiana, e della nuova poesia, sulla cui importanza torneremo in maniera approfondita nel paragrafo 2.5.⁶⁸

Ora, sulla linea di quanto già affermato da Getto e Raimondi, ovvero sull'impossibilità di datare a un momento preciso la congerie di elementi che caratterizzano il periodo barocco, qui certo non si afferma che esso cominci nel 1585 (come vogliono ad esempio Montanari, Rousset e Chedozeau, sebbene per motivi diversi).⁶⁹ È tuttavia da rilevare come il 1585, all'interno di una necessaria periodizzazione di un fenomeno di lunga durata, possa essere assunto come punto di partenza per la considerazione di quei fattori socioculturali (lo sviluppo della scienza, il gesuitismo, le accademie, la nuova concezione della letteratura) che matureranno pienamente nel XVII secolo.

Su tale idea di un fenomeno di lunga durata risulta utile in questa sezione ricordare l'ipotesi proposta da Federico Carlos Sainz de Robles a metà degli

⁶⁷ CHAMBERS E. K., *William Shakespeare A Study Of Facts And Problems*, Oxford University Press, vol. 1, 1930, pp. 270-271.

⁶⁸ Si anticipi soltanto che il 1585 è la data di fondazione dell'Accademia degli Svegliati di Napoli, sodalizio di cui fecero parte Cortese, Marino, Manso, Pignatelli, Pellegrino e Tasso, ovvero i più grandi poeti d'Italia a cavallo tra XVI e XVII secolo. L'istituzione è preceduta dalla fondazione di un'altra accademia napoletana, quella dei Sereni Ardentì (1583), la cui importanza fu però minore di quella degli Svegliati. Cfr. CALITTI F., *Giovan Battista Manso, Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, Roma, Treccani, 2007.

⁶⁹ MONTANARI T., *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012; CHEDOZEAU B., *Le Baroque*, Nathan Université, 1989; ROUSSET J., *La littérature de l'âge Baroque*, op. cit. Quest'ultimo, in particolare, delimita l'età barocca tra il 1580 (l'anno di pubblicazione dei *Saggi* di Montaigne) e il 1670 ca. (l'ultimo periodo di produzione di Gian Lorenzo Bernini). Tale operazione è effettuata su base tematica, ovvero sulla base di costanti che lo studioso ritrova in ogni ambito della cultura europea, le quali formano un «codice» ben individuabile che ruota attorno ai nuclei della magia, dello smisurato, della metamorfosi.

anni '90, perché essa fornisce una solida base al nostro lavoro.⁷⁰ Lo studioso madrileno, nel ricostruire le origini del movimento barocco spagnolo a partire dal Rinascimento, afferma non solo che questi sia un unico movimento 'paneuropeo' a cui i vari paesi hanno dato diverse risposte (confermando l'interpretazione di un fenomeno culturale 'condiviso'), ma che proprio queste risposte, queste reazioni, rappresentino esse stesse l'idea di Barocco.⁷¹

La differenza dei vari 'barocchi europei', per de Robles, consisterebbe soltanto nel modo in cui le diverse 'nazioni' hanno recepito l'eredità culturale del Rinascimento, tracciando così una linea poetica priva di interruzioni. Lo studioso inoltre sostiene che in nessun altro paese come l'Italia, e in nessun altro genere come la lirica, è così evidente l'esistenza di tale 'parentela'. Ciò a causa della lunga eredità petrarchesca che, diffusasi in tutta l'Europa, in particolar modo in Spagna,⁷² rappresenta una delle costanti letterarie più importanti con cui si confronta la poesia del Seicento (*infra* 2.5.2 e 3.2).

Per quanto riguarda ora le influenze che la situazione storico-sociale del XVII secolo ha prodotto sulla letteratura, è interessante in chiusura di paragrafo volgere di nuovo lo sguardo al trattato di Gracián, al fine di incanalare il discorso verso un punto preciso del presente lavoro: il rapporto tra la produzione letteraria e la società in cui essa si forma.⁷³ Nell'*Agudeza y arte de*

⁷⁰ *i.e.* uno studio della lirica barocca che, nell'esaminare una serie di topiche specifiche, prende le mosse a partire dalla seconda metà '500 nel tentativo di dimostrare, sulla linea di D'Ors, la permanenza di costanti tematiche letterarie. Tali costanti poggiano sull'utilizzo della metafora, come spiegheremo in chiusura del paragrafo, e dunque sulla ripresa e sulla modifica di immagini, temi e motivi di quella che si rivela una tradizione letteraria unitaria.

⁷¹ SAINZ de ROBLES F. C., *Historia y antología de la poesía española del siglo XII al XX*, Madrid, Aguilar, 1955.

⁷² Cfr. VARESE C., *La lirica concettistica*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di CECCHI E., SAPEGNO N.), op. cit., pp. 669-670. La linea petrarchesca, come anticipato, dilaga soprattutto nella Spagna del *Siglo de oro*, tramite gli influssi italiani esercitati su Garcilaso e Boscán (fino ad arrivare a Góngora, il massimo esponente del culteranesimo).

⁷³ Al riguardo risulta opportuno segnalare soprattutto il già citato saggio di Maravall (*La cultura del Barocco*), e in particolare le pagine 64-204 (la seconda parte del volume), in relazione a quanto si è detto essere una cultura di massa e impostata su un "controllo dall'alto".

ingenio, infatti,⁷⁴ il trattatista spagnolo opera una scelta decisamente importante in questo senso. Nel mettere in evidenza la «icasticità della parola» (la sopradetta *enargheia* utilizzata per la creazione dei Concetti), venendo così meno al canone aristotelico della *inventio*, egli piega il binomio *docere-delectare* alla funzione di inserimento dell'uomo in società.⁷⁵

Alla luce di questa operazione la letteratura barocca assume facilmente un senso diverso da quello che si è soliti definire l'oscurantismo poetico del Seicento, l'utilizzo di una emblematica non decifrabile, di una scrittura criptica e di difficile interpretazione. La cultura barocca va infatti interpretata soprattutto in relazione alla società che la produce, la quale nasce dal totale disfacimento degli ideali della precedente vita cortigiana, e predilige un tipo di retorica che si rifà al modello del 'mentire persuadendo' (*supra* 1.7.1 e 2.1).⁷⁶

I modelli di vita civile, su cui si basava gran parte del principio del 'mentire persuadendo' nell'Italia cinquecentesca, hanno una nuova fioritura nel XVII secolo,⁷⁷ ed esempi in tal senso proseguono ancora nella penisola (spesso in campi esterni alla trattatistica):⁷⁸ si pensi al *Della dissimulazione onesta* del

⁷⁴ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Huarte, Nogués, 1648.

⁷⁵ SBERLATI F., *La civiltà barocca*, in ID. *La ragione barocca*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1-27.

⁷⁶ RODLER L., *Introduzione* in A.A.V.V., *Mappe della letteratura europea mediterranea*, vol. 2, *Barocco-Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 2-3. Sulla situazione italiana si rimanda al paragrafo successivo, e soprattutto all'analisi di Franco Croce, per cui «in un'Italia sottomessa agli Spagnoli, non ci sono possibilità di politica personale [...] l'eroismo diventa o perciò ideale irrealizzabile, tutto solo retorico, oppure si svuota di contenuti più complessi [...] diventa puntiglio, fierezza, moschettieresca, alterigia nobiliare». CROCE F., *Critica e trattatistica del barocco*, op. cit., p. 422.

⁷⁷ Si pensi anche solo a Gracián e al trattato *El Héroe*, 1637, o a *El Político don Fernando el Cathólico*, 1640, entrambi dedicati al re Ferdinando e incentrati su un modello di comportamento in società che è definito «esemplare». In un momento storico delicato che prelude all'insurrezione della Catalogna, e alla definitiva separazione del Portogallo dalla Spagna, il re di Spagna appare un modello di «prudenza» cui rifarsi, contro le figure negative di Filippo IV e il conte-duca di Olivares.

⁷⁸ Ciò avviene difatti anche nella lirica, come dimostra CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, op. cit., pp. 56-57. Per lo studioso, «nella poesia marinista» è riscontrabile la tipica «ipocrisia barocca» che «spiegava il generale amore per le arguzie [...] il compiacimento

napoletano Torquato Accetto, nel 1641, una vera e propria ‘guida’ su come adottare un comportamento sociale imperscrutabile, o ancora a Fulvio Frugoni, che nel *Cane di Diogene* intraprende un viaggio immaginario attraverso una serie di città asiatiche «paradigma della menzogna».⁷⁹

Questi esempi di una floridissima produzione editoriale aiutano a evidenziare i meccanismi della vita sociale nel XVII secolo. La civiltà europea del Seicento è infatti «tutta percorsa dalla voce cupa dei predicatori», dei censori, dei moralisti, secondo quanto affermava alla fine del secolo Jean de La Bruyère, nella sua traduzione dei *Caratteri* di Teofrasto: «non bisogna esser buoni, bisogna apparir tali; almeno se si tende ad essere sociali».⁸⁰

D'altronde «come fidarsi della parola», continuava il trattatista francese, in un'epoca in cui già John Donne (1572-1613) aveva preannunciato che «tutto è in dubbio [...] tutto in pezzi, scomparsa è ogni coesione, / ogni equa distribuzione, ogni rapporto»?⁸¹ Sulla linea di Donne si ricordi poi Richard

per il ben escogitato alibi moralistico (sc. al godimento amoroso)», un'affermazione sulla quale avremo modo di tornare a breve.

⁷⁹ Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Napoli, Longo, 1641, edizione critica a cura di NIGRO S., *Della dissimulazione onesta di Torquato Accetto*, Genova, Costa & Nolan, 1983 (poi Einaudi 1997). Francesco Fulvio Frugoni, *Il cane di Diogene*, Venezia, Bosio, 1689, edizione critica a cura di RODLER L., *Il cane di Diogene di Francesco Frugoni*, Bologna, Il Mulino, 1996.

⁸⁰ Jean de La Bruyère è noto oppositore del preziosismo francese, fu famoso soprattutto per i *Dialoghi sul quietismo*, rimasti incompleti. La traduzione riportata è tratta dalle pagine 246-247 dell'edizione TEA Bompiani (1988), a cura di CRAVERI B. (la *princeps* è del 1688).

⁸¹ John Donne, *Songs and Sonnets*, in MELCHIORRI G. (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964, p. 188. Cfr. anche GALLO C., *L'altra natura, Eucaristia e poesia nel primo Seicento inglese*, Pisa, ETS, 2018 (seconda edizione), pp. 19-20. Secondo il ragionamento della studiosa, che ci permette di collegare il presente discorso a quanto esposto nel paragrafo 2.2.1: «Lo strumento privilegiato di questa sfida alle inquietudini del tempo è il wit, usato a scopo argomentativo (Donne), [...] o drammatico-rituale (Crashaw). È il wit, infatti, l'unico espediente retorico capace non solo di tenere insieme [...] registri stilistici e ambiti del sapere diversi, ma anche di rimediare, in chiave più o meno provocatoria, su un piano retorico se non più ontologico, allo statuto indebolito della “vera presenza” [...].

Crashaw (1612-1649),⁸² giacché entrambi furono rappresentanti di una lirica religiosa di altissima fattura, di un simbolismo che riflette appieno l'epoca barocca, il quale sembra non avere paragoni con la poesia degli altri paesi europei, come indica Giovanni Getto:

In fondo la stessa lirica religiosa avrebbe potuto trovare in una grande fantasia, orientata nel senso della poetica dello stupore, stimolo e nutrimento per compiute creazioni. Disgraziatamente [...] Nulla abbiamo in Italia che possa reggere al confronto con i documenti della lirica religiosa [...] di Crashaw e di un Donne, o ancora, per un periodo un po' anteriore, della spagnola di un Fray Luis de León e di una Juana de la Cruz.⁸³

La posizione di Getto, sulla quale forse ancora 'pesa' l'impostazione crociana (*infra* 2.6),⁸⁴ è stata ridiscussa in tempi più recenti da Carlo Ossola, nel volume *L'anima in barocco*. Lo studioso dimostra come anche il versante 'nostrano' abbia «punte» di tutto rispetto nell'ambito del «soprannaturale mistico», soprattutto per quanto riguarda il campo di analisi che qui riteniamo più importante, l'emblematica e la metafora (*infra* 3.5).

Lungo la stessa interpretazione è opportuno ricordare come avesse già viaggiato Theodor Elwert, alla fine degli anni '50.⁸⁵ Per lo studioso tedesco il Barocco «nasce con la lirica»: un'interessante restrizione di campo per il nostro

⁸² Per un'interpretazione di Richard Crashaw in tal senso Cfr. WERNKE F. J., *Baroque poetry and the experience of contradiction*, «Colloquia Germanica», I, 1967, pp. 38-48. Su Donne e Crashaw e sulla poesia barocca inglese interpretata secondo il canone del concettismo metafisico si veda anche ELIOT T. S., *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays*, London, 1958, pp. 281-291.

⁸³ GETTO G., *Lirici marinisti*, op. cit., p. 51. Su Juana de la Cruz torneremo in 3.1, in materia di neoplatonismo e di ispirazione poetica.

⁸⁴ Cfr. CROCE B., *Poesia, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Napoli, Bibliopolis, 2017 (prima edizione 1935), pp. 46-47: «Al lirismo (che non è lirica), è da riportare una parte cospicua della cosiddetta poesia religiosa, quando non rimane nella sfera del sentimento immediato (sc. le orazioni); perché la religione [...] non solamente non è poesia, ma non si porge docile alla poesia, e tale non diventa se non umanandosi, ossia andando a spendere sé medesima».

⁸⁵ ELWERT T. W., *La poesia barocca nei paesi romanzi, Concordanze e divergenze stilistiche*, in A.A.V.V., *La critica stilistica e il Barocco letterario*, op. cit., p. 84.

studio sulla poesia secentesca che è regolato sul particolare utilizzo della metafora nel genere lirico. Come vedremo nella successiva analisi dei testi, la figura comporta infatti importanti modifiche e sulla struttura del componimento e sul linguaggio poetico, ogni volta che la si troverà adoperata per la descrizione di un evento catastrofico.

Quanto è importante notare, in base all'impostazione del presente capitolo che permette di integrare le questioni di tipo storico a quelle di tipo stilistico, è come a un fattore storico-letterario si leghi ancora un fattore sociale. Trattando difatti questo studio della lirica meridionale in relazione ai disastri e alle catastrofi naturali,⁸⁶ tra gli eventi più caratterizzanti del XVII secolo, torna utile un breve riferimento anche al precedente discorso in materia di metafore e allegorie, su cui torneremo nel capitolo successivo insieme a Gracián.

Nel recente studio condotto da Françoise Lavocat sulle metodologie di descrizione delle catastrofi nella prima età moderna (l'epidemia spagnola del 1596, quella di Londra del 1602, quella di Milano del 1629, quella francese del 1666, nonché i frequenti terremoti, le eruzioni e le alluvioni) la studiosa, nel mettere in relazione specifiche modalità narrative ed eventi disastrosi, tiene attentamente a differenziare tra due tipologie di «allegoria».⁸⁷ La prima è definita *in factis*, e collega due eventi in un *unicum* (uno 'mitico', dunque fittizio o semplicemente 'di riferimento', e uno 'factum', ovvero reale); la seconda allegoria è invece *in verbis*, e viene limitata all'orditura delle parole (una sorta di acutezza verbale di tesauriana memoria).⁸⁸

⁸⁶ Su tale dicotomia, nonché sul lessico specifico da attribuire al fenomeno determinato dall'uno o dall'altro agente (uomo o natura), si rimandi a CECERE D., DE CAPRIO C., GIANFRANCESCO L., PALMIERI P. (a cura di), *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, Roma, Viella, 2018.

⁸⁷ Cfr. LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, 2011. Il ragionamento è approfondito nel capitolo 3 del presente studio.

⁸⁸ Cfr. LA GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972, pp. 17-19. La ripresa che lo studioso compie delle teorie di Jakobson, per chiarire i concetti di metafora *in praesentia* e *in absentia*, è la base di riferimento per comprendere appieno l'allegoria di Lavocat (*infra* cap. 3). È opportuno inoltre specificare che sebbene le teorie sulla allegoria trovino risaputamente la loro origine e nell'ermeneutica dei testi classici e in quella

Su tale ambiguità del dispositivo allegorico, il quale dimostreremo essere il meccanismo maggiormente utilizzato per la descrizione delle catastrofi, e che nel Seicento è strettamente connesso alla teoria gesuitica delle immagini (*infra* 3.4 ss.), torneremo specificamente nel capitolo 4, in due paragrafi dedicati all'analisi delle figure nei testi del disastro. È tuttavia qui opportuno anticipare come esso sia uno degli elementi principali per comprendere la nostra analisi della metafora barocca, la quale si inserisce in una linea di studi rilanciata in tempi più recenti anche da Mercedes Blanco-Morel (*infra* 3.1).⁸⁹ Proseguendo il ragionamento sulla figura è infatti possibile affermare che:

From an hermeneutical point of view, allegory makes catastrophe a signifier that operates on a chain that is at once paradigmatic and syntagmatic. Syntagmatically, each catastrophic event restates its origin and announces its end, from an eschatological perspective. Paradigmatically, it is always a metaphors for another disaster, often of a political nature.⁹⁰

veterotestamentaria, la differenza tra allegoria *in factis* e *in verbis* è soprattutto un'operazione di tradizione cristiana. Essa trova le sue più importanti teorizzazioni in Sant'Agostino, Beda il venerabile, San Tommaso d'Aquino, come hanno dimostrato gli studi di Armand Strubel e Francesco Zambon. Cfr. STRUBEL A., *Allegoria in factis et allegoria in verbis*, «Poétique», XXI, 1975, e ZAMBON F., *Allegoria in verbis: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medioevale*, in *Simbolo, metafora, allegoria* (a cura di SEGRE C.), Atti del IV convegno italo-tedesco, Bressanone 1976, Padova, Liviana, 1980.

⁸⁹ Cfr. BLANCO-MOREL M., *Paradojas, Agudeza y Ciencia en Baltasar Gracián*, in A.A.V.V., *Aurea Poesis, Estudios para Begoña Lopez Bueno*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2014.

⁹⁰ LAVOCAT F., *Narratives of Catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints*, in «Poetics Today», vol 33, n. 3, 2013, p. 257. Quanto si rileva dal ragionamento di Lavocat, sul quale torneremo anche in seguito, è che l'uomo barocco interpreta i fenomeni della natura come interrelati tra loro. Come sarà evidente dalla nostra raccolta di testi, egli non è infatti in grado di considerare le catastrofi come eventi a sé stanti, ma le immagina come 'segni' da decifrare di una Natura viva, o come messaggi diretti di Dio (*allegoria in factis*). A ciò si aggiunga che la tipica mescolanza della lirica barocca tra fonti classiche (dunque 'pagane') e sacre fa sì che nelle liriche sul disastro le due tipologie di allegoria individuate siano spesso compresenti, come spiegheremo attraverso una catalogazione di figure ricorrenti nei capitoli 3 e 4 del presente studio.

All'utilizzo di tale «metafora regolata», che era particolarmente diffusa nelle controversie dei teorici religiosi tra XVI e XVII secolo (si pensi soprattutto a quanto illustrato attraverso Pallavicino), e che sarà dimostrata essere un *adynaton* con un referente compossibile,⁹¹ nonché al forte legame che unisce meccanismi figurali e catastrofi, a noi è sembrato possibile legare l'idea di un nuovo tipo di studi sulla poesia barocca italiana. Esso prende in esame come i disastri naturali e sociali, in un secolo in cui essi si verificano con enorme frequenza, abbiano definito una nuova 'tipologia' del genere lirico. Tale idea potrebbe infatti rappresentare un importante elemento per l'interpretazione unitaria di una letteratura che appare continuamente tesa in un gioco di espansione e riduzione di modelli letterari contrastanti.

Essa sarà presentata nel capitolo successivo, attraverso un lavoro di catalogazione e schedatura delle allegorie presenti nelle liriche raccolte. Questa metodologia ci permetterà di realizzare uno strumento efficace per l'attraversamento dell'intero *corpus* dei disastri tramite la creazione di vere e proprie 'mappature' semantiche, e di utilizzarlo per dimostrare la forte coerenza dell'immaginario dell'uomo del XVII secolo di fronte alla catastrofe.

3. La lirica barocca in Italia: le fasi del Barocco e l'importanza del Meridione

Giunti al primo paragrafo dedicato alla letteratura barocca nella penisola, è opportuno avvertire il lettore che suddividere in fasi il Seicento italiano non è operazione tra le più semplici; molti autorevoli studiosi, soprattutto negli ultimi anni, hanno affrontato il problema, e la mappatura che ne è emersa risulta complessa e a più piani.

Carmine Jannaco, ad esempio, nell'ottavo volume della *Storia letteraria* curata insieme a Martino Cappucci, tenta una catalogazione tematica del marinismo, il movimento più rappresentativo della lirica del XVII secolo, ripercorrendo una linea che Antonio Belloni aveva già tracciato in un'altra

⁹¹ Cfr. COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico*, op. cit., e BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit.

storia della letteratura che ha segnato gli studi sul Barocco.⁹² L'ottica dichiaratamente "marinocentrica" adottata dallo studioso, sebbene egli stesso l'avrebbe poi definita infruttuosa a causa del giudizio di «mediocrità» del movimento secentista, vedremo che sarà ridiscussa in anni più recenti, con una forte insistenza sulla sperimentazione poetica del primo marinismo.⁹³

Giancarlo Mazzacurati,⁹⁴ come anticipato, suddivide il suo studio per aree geografiche, recependo l'insegnamento di Carlo Dionisotti, ma tale operazione si rivela una semplice raccolta della poesia secentesca, come erano già state quelle di Giovanni Getto e di Giuseppe Guido Ferrero, alle quali andava il pregio di dichiararsi fin dal titolo come delle antologie. Mentre ancora Giorgio Barberi Squarotti dedica al Barocco una monografia organizzata *per genera*, suddividendo il suo *Cannocchiale* tra *Prose* e *Rime*.⁹⁵ Franco Croce, invece, l'autore che più risulta utile al nostro scopo (quello di un attraversamento lineare della letteratura secentesca), ricostruisce una precisa cronologia dei 'tempi del Barocco'. Essa ha il merito di riuscire a inglobare le macrocategorie relative alle polemiche letterarie di un intero secolo, le quali hanno caratterizzato gli studi su tale periodo dal '900 fino ad oggi.⁹⁶

Questo breve attraversamento di opere sul Barocco letterario, il quale elenca solo alcuni degli studi da noi utilizzati, e che nell'ultimo paragrafo del presente capitolo sarà adeguatamente ampliato e ordinato in senso cronologico, serve a mostrare la difficoltà di uno studio unitario sul Seicento. La catalogazione dei poeti secenteschi inoltre, con le relative sillogi o liriche sparse, che rappresenta uno degli obiettivi della nostra ricerca, è un ulteriore ostacolo da affrontare per la realizzazione di un prodotto omogeneo. Tale "seconda difficoltà" è dettata

⁹² BELLONI A. (a cura di), *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, 7, Milano, Vallardi, 1899. Cfr. *infra*, par. 2.6.

⁹³ JANNACO C., *Il Seicento*, op. cit., p. 197. Per studi più recenti si rimanda alla bibliografia segnalata da CABANI M. C., CORRADINI M., LEONE M., RUSSO E. per il convegno ADI 2016, disponibile al seguente link [<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/seicento.pdf>].

⁹⁴ MAZZACURATI G., BATTAGLIA S., *La letteratura italiana*, 2 voll., II, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni, 1974.

⁹⁵ BARBERI SQUAROTTI G., *Il cannocchiale barocco*, Torino, Marcovalerio, 2016.

⁹⁶ CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit. Si avverte il lettore che per un approfondimento sugli studi di Getto, Ferrero, Squarotti, torneremo nell'appendice bibliografica del capitolo 2.6.

soprattutto da due motivi di fondo: il primo è la forma antologica in cui questi autori si presentano in quasi tutte le opere sul Seicento; il secondo motivo è la varia fortuna che, a partire dai *Lirici marinisti* di Benedetto Croce,⁹⁷ i poeti del XVII secolo hanno ricevuto da parte di altri studiosi.⁹⁸

L'ipotesi di una raccolta tematica, come è stata tentata in alcuni importanti volumi sul XVII secolo, risolverebbe in parte il problema di ricostruzione qui evidenziato ma non potrebbe dare conto della vastità del fenomeno barocco, il cui ventaglio politico, religioso, letterario si mostra solo attraverso una lunga e precisa schedatura di opere e autori.

Come ha difatti dimostrato Franco Croce, la lista o la catalogazione dei poeti secentisti è una «questione sempre aperta», ed è questo il motivo per cui il nostro studio necessita di ricostruire i precedenti volumi sulla letteratura del

⁹⁷ Di seguito la lista dei marinisti come si legge dall'indice del volume CROCE B., *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910: Tomaso Stigliani, Marcello Macedonio, Scipione Caetano, Giambattista Manso, Francesco Balducci, Francesco Della Valle, Claudio Achillini, Girolamo Preti, Pier Francesco Paoli, Marcello Giovanetti, Giovan Leone Sempronio, Giovan Francesco Maia Materdona, Antonio Bruni, Scipione Errico, Giambattista Basile, Biagio Cusano, Giovanni Palma, Giovanni Andrea Rovetti, Bartolomeo Tortoletti, Maffeo Barberino (ovvero Papa Urbano VIII), Paolo Giordano Orsino, Duca Di Bracciano, Giacomo D'Aquino, Principe Di Crucoli, Michelangelo Romagnesi, Gennaro Grosso, Antonino Galeani, Giambattista Pucci, Anton Maria Narducci, Tiberio Sbarra, Filippo Massini, Cesare Abbelli, Ludovico Tingoli, Filippo Marcheselli, Paolo Abriani, Francesco Bracciolini, Andrea Barbazza, Antonio Fortini, Agostino Augustini, Marcantonio Arlotto, Fabio Leonida, Gherardo Saracini, Pietro Paolo Bissari, Claudio Trivulzio, Giovan Francesco Cormani, Ermes Stampa, Aurelio Mancini, Martino Lunghi, Antonio De' Rossi, Girolamo Fontanella, Giuseppe Salomoni, Bernardo Morando, Antonio Giulio Brignole-Sale, Pietro Michiele, Paolo Zazzaroni, Leonardo Quirini, Antonio Basso, Vincenzo Zito, Antonio Muscettola, Ciro Di Pers, Giuseppe Battista, Giuseppe Artale, Giacomo Lubrano, Giovanni Canale, Federico Meninni, Lorenzo Casaburi, Pietro Casaburi, Tommaso Gaudiosi, Bartolomeo Dotti, Andrea Perrucci. Infine un breve numero di incerti.

⁹⁸ Valga in questo caso un esempio su tutti, riportato da Franco Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, op. cit., pp. 11-12, ovvero quello del poeta manduriano Antonio Bruni. Bruni ha un ruolo di spicco nell'antologia di Benedetto Croce, mentre ha un ridotto interesse in quelle di Calcaterra e di Getto, dove è presentato con un ridotto numero di liriche organizzate in base a un criterio tematico.

Seicento, al fine di fornire una adeguata panoramica delle problematiche all'interno delle quali ci muoveremo a partire dal terzo capitolo.

Croce, che fornisce un ottimo schema cronologico da cui attingere per impostare il presente paragrafo, il quale sarà integrato con una lunga lista di autori minori risultanti dalla nostra ricerca, suddivide il Barocco italiano in tre momenti: Barocco estremo (o marinismo), Barocco moderato (o Barocco classicista), Barocco tardo (o pre Arcadia).⁹⁹ Tale suddivisione sarà mantenuta anche in questo studio, al fine di evidenziare il gioco di forza e l'influenza di modelli classici e poetiche di riferimento nella delineazione del nostro campo di ricerca.

Cominciando dal Barocco 'estremo', è possibile indicare il marinismo come un movimento che, ricostruito sulla base dei nomi elencati dallo studioso, copre gli anni '90 del '500 ai '30 del '600. Esso è rappresentato da poeti come Girolamo Preti,¹⁰⁰ Antonio Bruni,¹⁰¹ Giovan Leone Sempronio,¹⁰² nell'ottica soprattutto di un rinnovamento della poesia petrarchesca.¹⁰³ A questi autori

⁹⁹ Come dichiara Croce, parte di tale catalogazione è costruita sul *Commentario* di Jacopo Martello (1712), trattatista arcadico estimatore della lirica barocca. Il commentario è oggi consultabile in NOCE H. S. (a cura di), *Pier Iacopo Martello, scritti critici e satirici*, Bari, Laterza, 1963.

¹⁰⁰ Cfr. GETTO G., *Lirici marinisti*, op. cit., pp. 53-57.

¹⁰¹ Anche Bruni, secondo CROCE F., ivi, pp. 40-42, è distinguibile come Preti dalla linea marinista sebbene, a differenza del suo contemporaneo, egli sia meno rivolto a «un equilibrio tra il vecchio e il nuovo», soprattutto per le manifestazioni di acceso antipetrarchismo che il poeta dimostra nelle liriche amorose de *Le tre Grazie*, cit.

¹⁰² Per uno studio completo su Sempronio si rimanda a PROVASI P., *Giovan Leone Semproni e il secentismo in Urbino*, Fano, tip. Montanari, 1940. Sugli altri poeti torneremo nei paragrafi successivi.

¹⁰³ Tale 'etichetta', come nota CROCE F., ivi, pp. 30-31, non è sempre facilmente applicabile alla produzione di Girolamo Preti, la quale, avendo un nucleo lirico nella poesia a tematica amorosa, può essere spesso «confusa con quella della tradizione petrarchista», nella misura in cui si allontana dal canone della sensualità marinista e tratta di un amore pudico, lontano dal «piglio iperbolico» tipico della tradizione marinista (Cfr. anche GETTO G., *I Marinisti*, Torino, UTET, 1954, p. 72).

sono poi accostati i cosiddetti marinisti “minori”, Bartolo Piccinardi, Giovan Luigi Partivalla, Giovanni Ciampoli e Virginio Cesarini.

Accanto alla «esigua lista del Martello», primo raccoglitore dei poeti secentisti che lo studioso utilizza come riferimento, Croce aggiunge gli autori che negli ultimi anni hanno ricevuto più attenzione dalla critica, ovvero i meridionali Girolamo Fontanella e Giacomo Lubrano, a cui affianca Bartolomeo Dotti e Claudio Achillini.¹⁰⁴ Tale aggiunta sarà in seguito accolta anche da Mazzacurati, soprattutto per il rilievo che viene dato a Fontanella rispetto ai suoi contemporanei.

Girolamo Fontanella è difatti, in una linea ormai consolidata, il poeta al cui stile è opportuno dedicare maggiore attenzione, lo scrittore più dotato di «grazia» e di «eleganza» (termini che, ricordiamo, sono riferibili soprattutto al preziosismo francese). Il dinamismo dei paesaggi che egli delinea, elemento fondamentale della nuova lirica a partire da Tasso, è «leggero» e «prezioso», e i suoi testi possiedono a giudizio di molti il più vasto repertorio poetico delle «cose della natura».

Al poeta appare paragonabile soltanto il meridionale Marcello Macedonio (1582-1619, dunque della “primissima” generazione barocca) il quale, seppure ritenuto da Croce molto meno originale,¹⁰⁵ è qui fondamentale al pari di Fontanella per comprendere le categorie di ‘mobilità’ e di ‘instabilità delle forme’ che sono le caratteristiche principali della poesia barocca, nonché tra gli elementi a cui faremo maggiore riferimento quando introdurremo la lirica dei disastri.

Al riguardo, continuando lungo un’importante linea di rivalutazione della poesia meridionale, risulta interessante segnalare un recente contributo di Pierandrea De Lorenzo,¹⁰⁶ per cui «grazia» e «eleganza», virtù davvero incontestabili nell’autore dei *Nove cieli*, vengono chiamate in causa come occasione comparativa con Gabriello Chiabrera (lo studioso lo definisce infatti

¹⁰⁴ CROCE F., ivi, pp. 8-11. È opportuno chiarire, per evitare confusioni di cronologia, come Fontanella e Lubrano siano marinisti tardi, ovvero poeti appartenenti alla ‘seconda’ generazione barocca. Al di là del paragone qui inserito, essi verranno catalogati dallo studioso in quella fase del tardo barocco che si caratterizza per le spiccate punte di marinismo (*Infra*).

¹⁰⁵ GETTO G., ivi, p. 64.

¹⁰⁶ DE LORENZO P., *I nove cieli di Girolamo Fontanella. Considerazioni sulla struttura del canzoniere* in MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere*, op. cit., pp. 127-152.

un «ideale di armonia [...] consonante con le ricerche del Chiabrera»). Quest'ultimo appartiene però al periodo successivo da quello ora esposto, una differenza che vedremo risulterà di fondamentale rilievo nella presente divisione cronologica.

Ancora paragonabile a Chiabrera, secondo Getto, è Claudio Achillini. Opposto alla volontà conservatrice che poteva caratterizzare ad esempio Girolamo Preti, e con dei «guizzi» che Croce definisce talvolta 'pindarici', il poeta bolognese risulta l'altro «grande innovatore del modello rinascimentale», sebbene lontanissimo dalla 'scuola' di Marino. Tale 'lontananza', che ha spinto spesso gli studiosi a interpretare la poetica di Preti più vicina a Petrarca che agli eccessi del primo marinismo, ci porta a trarre alcune considerazioni su quello che è a tutti gli effetti considerabile come il 'secondo' versante della poesia barocca.¹⁰⁷

Le lunghe 'propaggini' del petrarchismo, a cui abbiamo accennato nel primo capitolo, rappresentano ancora una delle maggiori tendenze poetiche del Seicento. Come avremo modo di dimostrare, è soprattutto nel Meridione che la tradizione del *Canzoniere* continua a influire sulla lirica. La poesia petrarchista, sebbene «risemantizzata», e soprattutto filtrata attraverso l'esperienza di Tasso, rimane un modello di temi e motivi importante, a cui il marinismo a lungo si è opposto, ma che non è riuscito del tutto a cancellare.¹⁰⁸

Al riguardo Franco Croce spiega come la "insofferenza" dei poeti antimarinisti nei confronti della lirica marinista sia un attrito che si basa proprio sulla componente petrarchesca della poesia di Marino: l'amore. Tale componente, portata agli estremi, risulta uno dei *tòpoi* maggiormente abusati dai secentisti del primo periodo (*supra* 1.8),¹⁰⁹ e nel nostro *corpus*, ad esempio,

¹⁰⁷ CROCE F., *ivi*, pp. 28-29.

¹⁰⁸ Cfr. QUONDAM A., *La parola nel labirinto*, op. cit., pp. 5-6: «A Napoli l'esercizio della lirica avviene su piani [...] così schematizzabili: 1) l'operazione letteraria nel suo complesso (e in specifico la scrittura poetica), è tutta elaborata su nuclei tematici, problematici, lessicali, eccetera, direttamente mediati dal codice del petrarchismo [...] 2) i moduli del petrarchismo assumono le proporzioni costanti di congegni meccanici, disposti a costituire una scrittura automatica per blocchi prefabbricati; 3) l'organismo poetico è sottoposto a un progressivo trattamento di desementizzazione: sintassi e lessico petrarchistico risultano esautorati delle implicazioni ed esplicazioni teorico-letterarie loro proprie».

¹⁰⁹ CROCE F., *ivi*, pp. 126-129.

essa si configura come il *Leitmotiv* attorno cui ruota un'importante porzione di testi a sfondo catastrofico.

Quanto è ancora importante sottolineare, prima di terminare questa digressione, è che nella sezione del *barocco letterario* in cui Croce tratta dei “petrarchisti” barocchi, definendo con le dovute attenzioni i poeti di stampo classicista del primo Seicento, egli porti avanti un ragionamento solo relativamente alla tematica, e non alla sintassi. Tale scissione di forma e di contenuto tornerà infatti molto utile alla fine del XVII secolo, dove un gruppo di poeti che si è soliti definire come ‘neopetrarchisti’, attingerà al *Canzoniere* sia per il lessico, sia per la tematica. Alla loro influenza, che caratterizzò gran parte della poesia tardobarocca, dedichiamo un intero paragrafo in chiusura del presente capitolo.

Tornando alla periodizzazione, dopo il marinismo si arriva alla fase del Barocco moderato, che si colloca negli anni '30 e '40 del '600, ed è caratterizzato da diverse esperienze poetiche. Esso è rappresentato, in parte, dagli antimarinisti, come il materano Tomaso Stigliani e il siciliano Francesco Balducci,¹¹⁰ quest'ultimo in particolare in quanto seguace del primo.

In un'altra importante porzione, tale fase è rappresentata dall'ala moderata del marinismo, che diffonde le sue radici fino alla seconda metà del XVII secolo, tramite i nomi di Girolamo Aleandri e di Angelico Aprosio, rispettivamente del Barocco veneto e ligure, nonché di Scipione Errico, poeta siciliano, il quale rivela un'importante presenza dell'area meridionale anche nel secondo Seicento.

Gli esponenti più importanti di questa fase del Barocco, che rappresentano per così dire una tendenza ‘nuova’ della poesia degli anni '30 e '40, sono

¹¹⁰ Nella *Prefazione* al *Canzoniere* di Stigliani (Roma 1623) Balducci si fa latore di un elogio all'amico poeta, secondo il quale egli sarebbe il rappresentante «della vera via della poesia». Il materano sarebbe infatti riuscito ad «unire la purità e l'affetto del Petrarca con la vivezza della arguzie moderne e colla varietà dei soggetti», a differenza di Marino e dei marinisti, ai quali notoriamente si oppone. Sulla distanza tra Stigliani e Marino, che rappresenta una delle tensioni letterarie più interessanti del periodo, si rimandi al momento al breve ma lucido articolo di LAZZARINI A., *Una testimonianza di Tomaso Stigliani. Palazzi e libri di disegno in una dichiarazione di poetica mariniana*, «Italianistica», 1, 2011.

Gabriello Chiabrera e Fulvio Testi, nei quali Franco Croce individua un vero e proprio «cambiamento del gusto» della scrittura poetica.¹¹¹

Per quanto riguarda nello specifico Testi, dal momento che su Chiabrera torneremo in maniera approfondita, è innanzitutto utile anticipare il giudizio che sul poeta forniva il contemporaneo Pallavicino, per il quale egli rappresentò un felice equilibrio tra chiabrerismo e marinismo, le due macrocategorie della letteratura del Seicento.¹¹² In seconda istanza è invece importante tornare alle considerazioni fornite da Getto, le quali anticipano un ragionamento che adopereremo soprattutto nel successivo paragrafo. Per lo studioso, attraverso Fulvio Testi sarebbe possibile aprire un fitto capitolo dedicato ai rapporti tra Italia e Spagna, soprattutto per le poesie in lode di Filippo IV o l'ammirazione per il poeta concettista Lope de Vega, testimoniata da numerose canzoni.¹¹³

Quanto si rileva, in breve, da questa seconda porzione di autori, è che anche il Barocco moderato, come la fase precedente, presenta momenti di forte tensione letteraria. Franco Croce dimostra al riguardo come punte di «marinismo estremo» saranno presenti anche nella fase più felice del chiabrerismo, che egli definisce, nel suo ultimo sviluppo, «pre arcadica».¹¹⁴ Essa è rappresentata per intero dai poeti napoletani Lubrano, Caraccio, Giannelli, su cui è intervenuto anche Amedeo Quondam in tempi più recenti.¹¹⁵

¹¹¹ CROCE F., *ivi*, pp. 98-100, 144-149.

¹¹² È opportuno sottolineare che Testi godè di questa fama anche nel XVIII secolo, il giudizio di di valore di una poesia che si distaccasse dalla «marca barocca» fu condiviso infatti anche da CRESCIMBENI G. M., *Istoria della volgar poesia*, Roma, Chracas., 1698 (Cfr. RUSSO E., *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», 2, 2012).

¹¹³ GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit., p. 131. Cfr. anche TEDESCO A., «Scrivere a gusti del popolo»: *L'arte nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, in «Il Saggiatore musicale», XIII, n.2, 2006.

¹¹⁴ CROCE F., *ivi*, pp. 228-229.

¹¹⁵ Cfr. QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana* in A.A.V.V., *Storia di Napoli*, VI, 1, Società Editrice Storia di Napoli, 1970. Sulla stessa linea è anche Alberto Asor Rosa (*La rinascenza del classicismo e l'età dell'Arcadia*, in ID. *Storia europea della letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, p. 155): «Verso il 1640 sono ormai scomparsi pressoché tutti i maggiori rappresentati del periodo precedente: Sarpi (1623), Marino (1625). Basile (1632), Campanella (1639), Galilei (1642), per non parlare di Bruno (1600). Trattasi [...] della generazione nata negli ultimi decenni del Cinquecento». L'osservazione di Asor Rosa si

Al Barocco moderato si intreccia dunque il Barocco tardo, che si estende tra gli anni '50 e gli anni '90 del secolo, e ha i suoi massimi esponenti in Giacomo Lubrano e nel siciliano Giuseppe Artale (quest'ultimo rivalutato soltanto a partire dalla critica post crociana, di cui *infra* 2.6).

Per Artale, poeta di difficile catalogazione, Franco Croce individua due diverse fasi liriche, una giovanile e marinista, e una matura, di impronta morale (a cui deve aver certo contribuito la sua formazione gesuitica). Lubrano, invece, sebbene molto vicino al suo contemporaneo, è più largamente definibile per gli eccessi marinisti (Benedetto Croce catalogava entrambi sotto la tautologica formula di «secentismo del secentismo»).

Giacomo Lubrano, insiste lo studioso, fu rivalutato solo a partire dalle antologie di Ferrero,¹¹⁷ e di Getto;¹¹⁸ proprio quest'ultimo lo aveva assunto a

accompagnare a un'ulteriore specifica: la presenza nel Barocco moderato di personale intellettuale ecclesiastico è enorme; si ricordi infatti come questi siano gli anni dei trattatisti gesuiti citati nel primo capitolo, Tesauro, Bartoli, Pallavicino, Meninni, Segneri, una presenza di autori di formazione religiosa su cui torneremo a più riprese, e di cui bisogna tenere conto per un corretto inquadramento del periodo.

¹¹⁶ Il giudizio è riportato da CROCE F., *Tre momenti*, op. cit., p. 268.

¹¹⁷ Di seguito la lista dei marinisti catalogati da Ferrero, nell'ordine riporta dall'indice del volume *Marino e i marinisti*, Napoli, Ricciardi, 1954: Rinaldi, Stigliani, Macedonio, Caetano, Manso, Murtola, Bezzi, Autore incerto, Canozza, Grillenzoni, Balducci, Della Valle (Francesco), Achillini, Preti, Paoli, Giovanetti, Sempronio, Materdona, Bruni, Errico, Cusano, Rovetti, Tortoletti, Giordano Orsino, Romagnesi, Grosso, Galeani, Pucci, Narducci, Abbelli, Tingoli, Abriani, Fortini, Lunghi, Tesauro, Fontanella, Salomoni, Morando, Di Pers, Brignone Sale, Michiele, Zazzaroni, Quirini, Basso, Muscettola, Battista, Artale, Lubrano, Canale, Meninni, Casaburi (Lorenzo), Casaburi (Pietro), Gaudiosi, Dotti, Perrucci.

¹¹⁸ Di seguito la lista dei marinisti pubblicati da Getto nel volume *Lirici marinisti*, Torino, Tea, 1990: Achillini, Stigliani, Fontanella, Battista, Casaburi P., Loredano, Preti, Abbelli, Sbarra, Durante, Galeani, Tingoli, Marcheselli, Paoli, Augustini, Giovanetti, Sempronio, Pucci, Rovetti, Morando B., Brignone Sale, Trivulzio, Stampa, Dotti, Bracciolini, Leonida, Saracini, Barberini, Adimari, Narducci, Massini, Melosio, Caetano, Orsino, Macedonio, Manso, Balducci, Della Valle F., Materdona, Bruni, Errico, Cusano, Palma, D'Aquino, De Rossi, Basso, Grosso, Zito, Muscettola, Artale, Lubrano, Meninni, Casaburi L., Pisani, Gaudiosi, Lavagna, Perrucci, D'Alessandro, Salomoni, Casoni, Zazzaroni, Michiele, Pasini, Tortoletti, Bissari, Busenello, Quirini, Abriani, Pers.

momento di massima «tensione» del tardo barocco, una definizione importante su cui ebbe a concordare anche Rousset (*infra*).

Nella sua produzione lirica Lubrano porta all'estremo il gusto della ripetizione e dell'eccesso figurale. Franco Croce lo colloca per questo motivo accanto all'esperienza di Bartolomeo Dotti, ulteriore poeta che è stato rivalutato solo di recente nella sua fase barocca. Essa termina nel 1689 con la pubblicazione delle *Rime*, dal momento che Dotti si convertirà ben presto, come del resto molti dei suoi contemporanei, al nuovo modello arcadico che sarebbe nato solo un anno dopo.

Parallela a questa esperienza è quella che Croce definisce la scuola lirica toscana, la quale è pienamente inquadrabile come antimarinista. Nella lunga lista di autori che segue all'inquadramento cronologico della stessa si distinguono i nomi di Vincenzo Filicaia e di Francesco Redi. I due poeti spiccano sugli altri per l'utilizzo di un'arguzia definita «prettamente scherzosa», su una linea che era stata tipica della prima poesia barocca francese. In chiusura di questa ultima lista lo studioso inserisce infine un poeta meridionale del marinismo moderato, Federigo Meninni, che qui abbiamo conosciuto soprattutto come l'autore del *Ritratto del sonetto e della canzone*.¹¹⁹

È questo il Barocco che Franco Croce definisce come «solo ornamentale», e in base a tale definizione può essere utile tornare al giudizio di Jannaco, per il quale «negli scrittori del secondo Seicento si accentuò lo sperimentalismo fine a se stesso, venute a mancare quelle ragioni di netta contrapposizione alle forme acquisite della lirica cinquecentesca».¹²⁰ Tali poeti, in breve, si caratterizzeranno soprattutto per l'opposizione a quel principio di 'regolatezza' che abbiamo individuato per il Barocco moderato.

Anche per Asor Rosa Artale, Lubrano, i due Casaburi (Pietro e Lorenzo) e Meninni rappresentano l'ultima fioritura della lirica marinista a Napoli, città che data l'elevata presenza di poeti provenienti dal Vicereame viene a definirsi come una delle maggiori capitali del Barocco europeo, sebbene su questo

¹¹⁹ CROCE F., *ivi*, pp. 297-298, 321-324. Su Francesco Redi torneremo nei primi paragrafi del capitolo 4. Poeta e scienziato, le innovazioni che Redi introduce nella lingua poetica rappresenteranno un importante momento di analisi per alcune delle liriche raccolte.

¹²⁰ JANNACO C., *Il Seicento*, op. cit., pp. 199-204.

giudizio si avrà modo di tornare più approfonditamente nel paragrafo successivo.

Lo studio di Asor Rosa si segnala tra gli altri qui utilizzati soprattutto per l'attenta separazione che il critico compie tra prospetto storico e prospetto letterario, ponendo su due linee differenti la storia degli autori e quella dei generi. Egli compie una suddivisione tematica dei periodi attraversati, in particolar modo insistendo su un movimento di andata e ritorno della poesia classicista.

Secondo lo studioso tale 'tendenza al classico' avrebbe subito un arresto con l'apertura dell'Accademia napoletana degli Oziosi (1611), a causa del canone letterario imposto da Giambattista Manso (di cui *infra*), che ne era il fondatore. Alla morte di questi, nel 1645, la poesia classicista rifiutata nella prima metà del secolo sarebbe invece tornata come rinnovato modello poetico, sia dell'Accademia napoletana, sia del secondo barocco *tout court* (di tale 'doppio canone' daremo ampio riscontro soprattutto nell'analisi testuale).

Sulla base di questo ragionamento Asor Rosa fa seguire, in quella che è un'altra corposissima lista, esperienze poetiche di forte impronta classicista intrecciate a modelli marinisti, come quelle di Maffeo Barberini, celebre soprattutto per la composizione di odi pindariche alla maniera di Chiabrera, Virginio Cesarini, e Giovanni Ciampoli. In una sezione a parte inserisce poi Tomaso Stigliani, a cui dedica poche righe di approfondimento.

Solo nelle ultime pagine lo studioso si sofferma più lungamente su Gabriello Chiabrera, a suo avviso «il più classicista» tra tutti i poeti barocchi, nonché rimatore «alla maniera di Ronsard». Analizza successivamente anche Fulvio Testi, le cui liriche apprezza soprattutto per la capacità di mescolare canone antico (Orazio, Catullo, Tibullo) e canone moderno (Petrarca, petrarchisti, Chiabrera), nella continua tensione di forme e modelli che caratterizza il Seicento.¹²¹

Asor Rosa delinea in seguito quella che definisce la "seconda generazione" dei poeti barocchi. Essa è rappresentata da Tesauo, Peregrini, Sforza Pallavicino, Daniello Bartoli, Fulvio Frugoni, Paolo Segneri, Vincenzo Filicaia, Alessandro Guidi. Tali autori sono in gran parte accomunati da un rifiuto della

¹²¹ ASOR ROSA A., *La rinascenza del classicismo e l'età dell'Arcadia*, op. cit., p. 37.

lirica marinista (ad eccezione di Tesauro),¹²² nonché, a livello geografico, da un decentramento del precedente asse poetico meridionale.

Questa seconda fase si muove tra classicismo e gesuitismo, ovvero tra arte della mimesi e arte della persuasione, Poetica e Retorica, separazione che a livello teorico abbiamo già affrontato nel primo capitolo, e su cui torneremo nel terzo (soprattutto per l'importanza ricoperta dalla letteratura gesuitica).¹²³ Nel secondo gruppo, secondo Asor Rosa, rientrerebbe appieno Daniello Bartoli, caposcuola dello «stile gesuitico» solenne, seppure fluido e «non stereotipato». Il primo, invece, oltre che da Chiabrera e Testi, è rappresentato da Alessandro Guidi, Vincenzo Filicaia, Ciro di Pers, Carlo Maria Maggi.

Una diversa suddivisione del Barocco compie Theodor Elwert,¹²⁴ per il quale il periodo si struttura fondamentalmente in una diade antitetica, rappresentata da una parte dal Marinismo e dall'altra dal Chiabrerismo,¹²⁵ inserendo in quest'ultimo anche Testi, che appare così solo un epigono del suo contemporaneo.

Operazione simile compie Carlo Calcaterra, separando però il «Seicento sano» ovvero quello equilibrato tra Chiabrerismo e Testismo – quest'ultimo più stilisticamente virtuoso del primo –,¹²⁶ da quello che invece definisce il «Seicento malato»: la 'ingombrante' presenza del marinismo lungo l'intero arco del XVII secolo. La stessa suddivisione, è utile ricordarlo, aveva adoperato

¹²² Sulla formazione 'marinista' di Tesauro siamo già intervenuti nel primo capitolo. Sia qui utile soltanto rimandare a RAIMONDI E., *Una data da interpretare*, op. cit.

¹²³ Su tale polarizzazione si soffermano anche BATTISTINI A., RAIMONDI E., in *Retoriche e poetiche dominanti*, op. cit., pp. 119-120, individuando nel gesuitismo un vero e proprio «gusto patetico-pomposo».

¹²⁴ ELWERT T. W., *La poesia lirica italiana del Seicento*, Firenze, Olschki, 1967, p. 106.

¹²⁵ Sulla contrapposizione tra Marino e Chiabrera, oltre agli studi precedentemente citati, si rimanda a CROCE F., *Le poetiche del barocco*, op. cit., pp. 547-553, oggi in CARETTI L., LUTI G. (a cura di), *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti, Il Seicento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 35-41.

¹²⁶ CALCATERRA C., *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, op. cit., p. 24.

anche Franco Croce, nel delineare le «polemiche chiabresche e marinesche» come il più netto distacco dalla tradizione rinascimentale petrarchista.¹²⁷

Arrivati a questo punto del ragionamento risulta evidente come un approfondimento sulla figura di Chiabrera, quasi il centro degli studi precedenti, risulti necessario, soprattutto in ragione del fatto che lo stesso sarà un importante modello di forma e di lessico per alcuni dei poeti inseriti nell'annesso alla tesi. Riguardo al Savonese il volume di Getto risulta ancora la 'palestra' ideale per un inquadramento di quella che risulta una vera e propria figura atipica, difficilmente inseribile nelle categorie qui delineate.

Per Getto Chiabrera è innanzitutto il poeta più apprezzato dagli Arcadi, in quanto scevro dal «malgusto» che aveva caratterizzato Marino e i marinisti.¹²⁸ Tuttavia, continua lo studioso, è operazione sbagliata separarlo dal gusto barocco del quale in realtà è pienamente partecipe, ovvero ridurre tale "gusto" al solo marinismo. Sebbene in maniera diversa da Marino, Chiabrera è da considerare al suo pari un poeta della meraviglia; anch'egli mirava infatti a una poesia che, citando un verso esemplare del Barocco, facesse «inarcare le ciglia», un ragionamento che abbiamo anticipato in 1.8, e su cui avremo modo di tornare nelle pagine seguenti.¹²⁹

Gabriello Chiabrera non è certo poeta «sensuale» come il suo rivale ideologico, ma sebbene rivolto all'«Ellade antica», in un gusto che Getto, riprendendo le categorie storico-letterarie di D'Ors, definisce «alessandrino» ma anche «palladiano», «romano», «rococò»,¹³⁰ egli rimane ancora molto

¹²⁷ CROCE F., *Critica e trattatistica del barocco*, op. cit., p. 417. Cfr. anche CROCE F., *L'intellettuale Chiabrera*, in BIANCHI F., RUSSO P., *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 15-49.

¹²⁸ GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, op. cit., pp. 91-92.

¹²⁹ Cfr. Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit., cap. VII. Il verso è tratto da Gabriello Chiabrera, *Per il Sign. Giulio Romano in Rime*, Genova, Pavoni, 1606, edizione critica a cura di RABONI G., *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, Milano, Guanda, 1998.

¹³⁰ GETTO G., *ivi*, pp. 95-106. Sulla categoria di alessandrino o anche di «neoalessandrino», specificamente relazionata al Marino – a ulteriore testimonianza di un gusto pressoché simile dei due autori esemplari del Barocco – si rimandi anche a RAIMONDI E., *Anatomie Secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 29-33.

simile a Marino, soprattutto per la fortissima vena sperimentale che ne caratterizza la scrittura poetica.

Il legame che lo studioso delinea tra Chiabrera e il marinismo, distanziandosi da gran parte della critica precedente, sia in una linea che riduce l'influenza dell'*Anthologia* di Lascaris (*supra* 1.6), sia attraverso l'attenzione rivolta all'importante mediazione dei poeti della *Pléiade*, è stato approfondito anche da Giancarlo Mazzacurati, il quale «libera» il poeta dai soliti «clichés» che la critica neoclassicista, a partire da Carducci,¹³¹ ha voluto imporre alla figura di un «restauratore». Per Mazzacurati «il caso Chiabrera» inteso come la figura del grande «restauratore delle forme classiche» lontano dall'ottica del marinismo, dunque il punto di un felice rincongiungimento tra Rinascimento e Barocco spezzato dalla «aberrazione secentista», è a conti fatti solo il frutto di una «grossa svista».¹³²

Lo scopo, per lo studioso, è quello di evitare che le due esperienze, quella del «marinismo», e quella del «chiabrerismo», possano «assolutizzarsi», mentre è utile mostrarne la relativa complementarità. Una volta reso chiaro che l'esperienza di Chiabrera non è altro che «un riappropriamento» delle forme sperimentate dalla *Pléiade* francese, «una cattura in orbita provinciale della maniera transalpina», ecco allora che facilmente Chiabrera può inquadrarsi come uno «sperimentatore» piuttosto che un «restauratore».

Per Mazzacurati, insomma, «tra il mito favoloso ed ambiguo del Marino e l'austero laboratorio di medaglioni e trionfi del Chiabrera può passare una correlazione tale da renderli addirittura speculari», questo avviene soprattutto nella scelta delle forme liriche (madrigali, canzonette, sonetti), in cui le due esperienze «si incontrano scopertamente; e non solo nei nodi tematici, ma nella tecnica». Il *trait-d'union*, come si avrà modo di dimostrare, è in primo luogo quello della creazione metaforica, a cui si lega la nuova poetica della meraviglia; in seconda istanza esso è quello de «l'artificio», della «edulcorazione celebrativa» che assume il ruolo di un'estetica volta ancora al compiacimento lezioso.

¹³¹ Cfr. CARDUCCI G., *Conversazioni critiche*, Roma, Sommaruga, 1884.

¹³² BATTAGLIA S., MAZZACURATI G., *La letteratura italiana*, II, *Rinascimento e Barocco*, op. cit., pp. 471-475. Cfr. anche TURCHI M., *Gabriello Chiabrera e la lirica del classicismo barocco*, in A.A.V.V., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 50 ss.

«L'assunto», continua lo studioso, «che Getto ha compiuto a più riprese sulle forme liriche del Seicento quando insiste sul fatto che [...] non bisogna insistere nel segnare [...] differenze» nell'immenso *corpus* dei lirici secentisti, è l'unico strumento utile da adoperare per avere una visione di insieme che possa finalmente spiegare il complesso fenomeno barocco.¹³³

Terminando con Mazzacurati l'approfondimento su Gabriello Chiabrera,¹³⁴ giacché il ragionamento dello studioso è utile a inquadrare la nostra idea di attraversamento del Barocco, risulta importante spendere alcune parole sul mutamento sociale in cui il sistema poetico appena presentato è inserito, sia dal punto di vista dei poeti elencati, sia dal punto di vista del pubblico a cui essi si rivolgono.

Il mutamento sociale italiano, legato alla perdita della centralità geografica della penisola, in un'Europa che abbiamo visto vessata da guerre e disastri, con la conseguente scomparsa delle classi sociali intermedie, e la formazione di una nuova classe nobiliare (di cui *infra*),¹³⁵ si ripercuote soprattutto nella diversa configurazione del pubblico a cui ora si rivolge la letteratura. Da un lato «si indeboliscono le tradizioni», opposte agli ideali di una nobiltà nuova, con una forte spinta verso la poesia dialettale (si pensi a Giambattista Basile e a Giovan Battista Bergazzano),¹³⁶ dall'altro viene fuori una estrema omogeneizzazione

¹³³ BATTAGLIA S., MAZZACURATI G., *ivi*, pp. 476-478.

¹³⁴ Risulta qui opportuno segnalare, a solo titolo esemplificativo, anche gli studi successivi al volume citato. Si pensi ad esempio al contributo di Nicola Merola, *Gabriello Chiabrera*, per il *Dizionario biografico degli autori*, Roma, Treccani, 1980 o, lungo lo stesso ragionamento di Mazzacurati, a MARTELLI M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in ASOR ROSA A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo, Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 577-78, nonché a BIANCHI F., RUSSO P., *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera*, op. cit., 1993, e a MAZZACURATI G., *Rinascimenti in transito*, Bulzoni, Roma, 1996 (*post mortem*).

¹³⁵ Cfr. HOBBSAWM E., nella traduzione italiana di ABBATTISTA G., *Storia moderna*, Roma, Donzelli, 1998, p. 253.

¹³⁶ Si pensi anche alla produzione di antologie 'regionali', volte a determinare nuovi canoni poetici, e a impostare nuovi assi di diffusione della cultura, come ad esempio le *Rime d'illustri ingegni napoletani* di Giandomenico Agresta (Venezia 1633), di cui tratteremo in 2.4 ss. e nella sezione antologica.

del pubblico. Da questa compattezza di classe sociale acquista nuova spinta l'attività editoriale che, nata da poco più di un secolo, si lega al prestigio dei singoli letterati (i quali sono spesso membri di questa nuova nobiltà), nonché a un ideale di 'rendicontazione' che dalla politica trova ancora il suo corrispondente nella letteratura.¹³⁷

Oltre al meccanismo del vecchio mecenatismo, che mantiene viva la sua importanza (basti anche solo pensare all'esempio di Marino alla corte di Francia), si aggiunge ora il successo legato alla vendita dei libri: una delle caratteristiche più innovative e 'moderne' dell'esperienza culturale barocca.¹³⁸

Il letterato, il poeta, risulta in questo senso più libero dal potere politico rispetto a quanto la vita in società riuscisse a permettere, e può imporsi anche al di fuori della corte attraverso l'industria tipografica, sebbene come conseguenza egli risulti però anche più legato alle mode, al bisogno di «reclamizzarsi», alla gratificazione di far parlare di sé.

A tal proposito, prima di attraversare un'importante porzione della produzione lirica barocca, risulta utile chiudere il presente paragrafo con uno sguardo al mondo dell'editoria dell'Italia meridionale, e in particolare a quello di Napoli, a cui gli studi del libro hanno rivolto negli ultimi anni sempre maggiore attenzione.¹³⁹ Centro editoriale floridissimo, la capitale del Regno spagnolo in Italia riesce a contare il numero di ben 4.000 edizioni pubblicate nel

¹³⁷ CROCE F., *Critica e trattatistica del barocco*, op. cit., pp. 421-422. Si fa qui riferimento soprattutto al meccanismo delle 'dediche' su cui è costruita gran parte della lirica barocca. Come sarà possibile rilevare nella sezione antologica, sia le singole poesie contenute nelle antologie, sia le antologie stesse, rientrano in una rete di dedicanti e dedicatari che è soprattutto politica. Al di là dei cosiddetti sonetti 'di scambio' tra i letterati delle diverse Accademie, è particolar modo importante prestare attenzione a quelle sillogi che sono pensate come dono per determinate corti o centri di potere (come ad esempio la *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio* di Urbano Giorgi, su cui torneremo successivamente, dedicata alla corte papale dei Barberini) o per specifiche personalità pubbliche (di cui l'intera sezione di *Rime celebrative* raccolte nell'annesso alla tesi).

¹³⁸ MARAVALL J., *La cultura del barocco*, op. cit., pp. 139-142.

¹³⁹ DI MARCO G., *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo*, I, II, in «La Bibliofilia», nn. 1-2, gennaio-aprile 2010 e maggio-agosto 2010, pp. 21-62 e 141-184. È utile sottolineare che i due articoli presentano una fornitissima bibliografia degli studi precedenti, oltre che una lista integrata di editori e tipografi con relativa sede di stamperia.

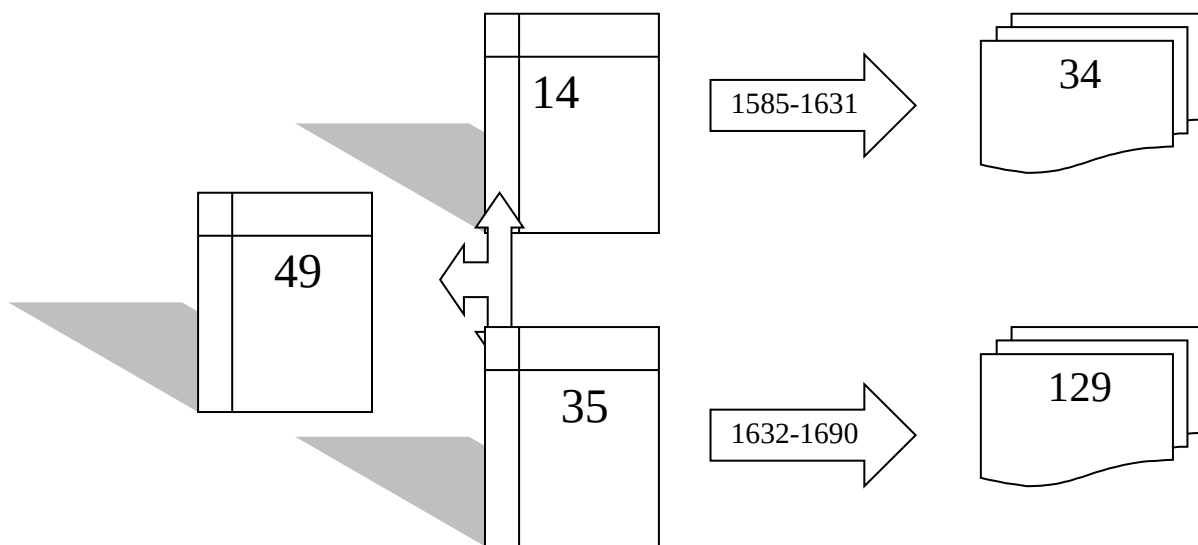
solo XVII (a cui certo sfuggono i libri non censiti, quelli censurati, gli avvisi, le preci, le prediche *et cetera*).

Tale situazione, come ora illustreremo, si spiega in virtù del fatto che la città agì da centro di immigrazione in un periodo di guerre e carestie. Lombardi, Francesi, Genovesi (tra cui vi erano i tipografi più attivi nel periodo barocco), Veneti e Tedeschi (si pensi alle edizioni di Giacomo Raillard che conservano tra i più importanti libri di poesia del Seicento) cercarono fortuna nella capitale mediterranea come maestri tipografi e librai.¹⁴⁰

Il meridione d'Italia, e non solo a Napoli, ma anche nei centri di Roma, Lecce, Palermo, presenta la più intensa attività libraria di poesia lirica, se si tiene anche solo conto dello spoglio che si è effettuato al termine di questo studio, il quale ammonta a circa 100 edizioni (senza tenere conto delle ristampe). Tra esse, ben 49 sono risultate utili al nostro scopo: collezionare un *corpus* di poesie disastrose. Di tali 49, 14 sono pubblicate a cavallo tra il 1585 e il 1631, e contengono 34 liriche a tema catastrofico; 35 sono invece pubblicate tra il 1632 e il 1690, e ne contengono un numero quadruplicato, ovvero 129. Di questa differenza, importantissima ai fini della nostra ricerca, bisogna ora tenere conto per proseguire col ragionamento.¹⁴¹

¹⁴⁰ Gli ultimi dati inseriti si trovano in LOMBARDI G., *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento*, in «Studi storici», a. 39, n. 1, Gennaio-Marzo 1998, pp. 137-159. Per una ricostruzione dell'importanza dell'industria tipografica napoletana si rimanda a SBORDONE F., *Editori e tipografi a Napoli nel '600*, Napoli, Giannini, 1990. Per un paragone con l'attività libraria del Viceregno nel XVI secolo cfr. TOSCANO T. R., *Tra manoscritti e stampati*, op. cit.

¹⁴¹ Si avverta il lettore che il presente conteggio, il quale serve solo a dimostrare l'attività del mercato editoriale del Sud Italia, non corrisponde al numero totale di testi raccolti. Esso infatti non prende in considerazione i sonetti contenuti in *Avvisi*, *Relazioni*, *Trattati*. Né sono qui calcolati quelli su foglio volante, o raccolti in antologie pubblicate nella parte settentrionale della penisola, sebbene da autori meridionali di cui ci occupiamo. Per una numerazione precisa dei testi presi in esame si rimanda al regesto contenuto nell'annesso alla tesi.



1. Edizioni consultate e numero di liriche raccolte

4. La lirica barocca nel Meridione: Assi di comunicazione e aree di studio

La «civiltà del barocco» a Napoli e nel Meridione d'Italia è una delle più complesse, discutibili e sfuggenti categorizzazioni [...] sia per i problemi di periodizzazione, sia per [...] l'idea che nel meridione italiano si sia sviluppata una civiltà artistica completamente omogenea.¹⁴²

Questa riflessione di Raffaele Lattuada ci permette di riassumere la situazione degli studi sul Meridione nella seconda metà del '900: da una parte c'è chi afferma l'importanza di Napoli nella definizione della nuova cultura, dall'altra chi invece tende a ridurla. La posizione presentata contrasta infatti coi precedenti studi di Quondam,¹⁴³ e sarà riveduta a partire dai successivi volumi

¹⁴² LATTUADA R., *Il Barocco a Napoli e in Campania*, Napoli, Società editrice napoletana, 1988, p. 17.

¹⁴³ QUONDAM A., *La parola nel labirinto: società e scrittura del Manierismo a Napoli*, op. cit., e Id., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana in Storia di Napoli*, VI, op. cit.

di Giuseppe Galasso e di Domenico Chiodo, al fine di combattere il «deprezzamento dell'incidenza degli autori meridionali» nella storia del Seicento.¹⁴⁴ Essa rimane tuttavia foriera di un dato di estrema importanza: la tuttora esistente difficoltà nella periodizzazione di un movimento barocco meridionale.

Lattuada, seppur consapevole che il fenomeno letterario napoletano fosse di tale importanza da «travalicare l'ambito regionale», tende a negare l'esistenza di un movimento culturale compatto, di un'istituzione poetica stabile e influente che è invece un assunto di base del presente lavoro. Come spiega Galasso, infatti:

Era stato soprattutto dall'Umanesimo in poi che la funzione di Napoli nella cultura italiana, e quindi europea, aveva assunto una forza di tale promozione e rilievo decisivi, facendone una delle capitali europee riconosciute anche da questo punto di vista. Accademie, circoli, salotti, vi animavano un dibattito costante [...]. Poeti e scrittori erano fra i più noti d'Italia.¹⁴⁵

Il ragionamento di Giuseppe Galasso dimostra l'opposto di quanto afferma Lattuada: l'importanza della cultura napoletana tra Cinque e Seicento è un dato certo, e gli studi più recenti non ignorano tale fattore. Si faccia ad esempio riferimento a Michele Rak, autore di una monografia su Napoli a cavallo tra i secoli XVI e XVII, per cui «nonostante gli avvenimenti calamitosi che colpiranno la città [...] il ceto socioculturale della capitale saprà affermarsi soprattutto tramite il prestigio delle sue accademie».¹⁴⁶ O ancora si pensi agli studi di Gino Rizzo, oppure al volume di Valeria Giannantonio sulle aree regionali del Barocco (di cui *infra*).¹⁴⁷ Tali studiosi non solo insistono

¹⁴⁴ CHIODO D., *Suaviter Parthenope canit, Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, op. cit., p. 9-33. L'opera disegna un *excursus* culturale della capitale da Sannazaro a Tasso a Marino, dimostrando come l'importanza di Napoli, sulla stessa linea di pensiero di Quondam, fosse un dato assodato già dal '400.

¹⁴⁵ GALASSO G., *Napoli capitale*, op. cit., p. 118.

¹⁴⁶ RAK M., *Napoli Gentile: la letteratura in lingua napoletana nella cultura barocca, 1596-1632*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 15.

¹⁴⁷ RIZZO G., *Le inquiete novità. Simboli, luoghi e polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar, 2006, e GIANNANTONIO V., *Le aree regionali del barocco*, Napoli, Loffredo, 2011.

sull'importanza del movimento barocco nel Meridione, ma sono anche attivi 'riscopritori' di lirici e testi poetici del tutto dimenticati.¹⁴⁸

Il Viceregno di Napoli, sebbene perduta l'indipendenza politica ed economica, ridotto a stato satellite dell'Impero Spagnolo, entra nella storia moderna grazie alla potenza della sua cultura, che si mostra capace di imporsi al pari dei modelli europei, sia per la produzione letteraria, sia per quella filosofico-scientifica.

Napoli è una di quelle «grandi civiltà di massa imperiali» che, come abbiamo indicato attraverso Braudel e Maravall, rappresentano appieno l'istanza di movimento sociale tipica del Seicento. Basti anche solo pensare che la città contava tra il 1595 e il 1609 un numero pari a quasi 300.000 abitanti, ed era il centro più grande d'Europa appena dopo Parigi.¹⁴⁹ È pressoché impossibile negare, anche in base a un semplice dato numerico, la capacità della metropoli campana in quanto ad attrazione che essa esercitava sull'intero Sud Italia, fino alla creazione di veri e propri assi di comunicazione tra le diverse città.

Riguardo a quest'ultima affermazione, quanto a noi interessa approfondire è soprattutto il principio di suddivisione geografica che viene utilizzato nello studio di Giannantonio, che ridisegna completamente la geografia letteraria del Meridione a partire da Napoli, polo di gravitazione della cultura barocca.

La studiosa si concentra in particolar modo su un «asse» culturale che individua tra Napoli e il Salento, lungo il quale colloca alcuni dei letterati più importanti dell'intero barocco italiano: Antonio Bruni, Ferdinando Donno,

¹⁴⁸ Sulla varia fortuna cui sono sottoposti quasi tutti i lirici secentisti si rimanda all'appendice bibliografica di questo capitolo. Si faccia riferimento, come solo esempio esplicativo, alla recentissima riscoperta del poeta barocco Antonio Castaldo Mannarino, al quale è stato dedicato uno studio nel 2018. A Mannarino si aggiunge una lunga lista di nomi e di testi che a partire dal 2016 è in atto di ridefinire una enorme porzione della cultura barocca finora ignorata (le monografie di Riga, Montella, etc.), e per i quali si rimanda ai paragrafi dedicati alla lirica meridionale.

¹⁴⁹ Il dato è riportato da CHAVARRIA NOVI E., *Napoli e casali (1501-1860)*, in GALASSO G., op. cit. La studiosa riprende la statistica da GALANTI G. M., *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, gabinetto letterario, 1792.

Gianfrancesco Maia Materdona, Giuseppe Battista, Giovanni Pietro D'Alessandro, Tomaso Stigliani.¹⁵⁰

A questa lista abbiamo ritenuto opportuno aggiungere, dopo un'attenta ricostruzione di fonti primarie e studi specifici, Federigo Meninni (Gravina in Puglia 1636, Napoli 1712), già più volte citato come teorico, ma autore anche di numerose *Poesie* (di Fusco, Napoli, 1669); Giovanni Palma (Brindisi XVII), accademico Impaziente di Napoli,¹⁵¹ autore di *Rime* (Lazzaro Scoriggio, Napoli, 1632); Domenico Battista (Grottaglie XVII), fratello del più celebre Giuseppe, autore di *Epigrammi* (Pinelli, Venezia, 1653);¹⁵² Girolamo Cicala (Sternatia 1599-1649), autore di virtuosistiche poesie in lingua latina dal titolo *Cicada* (Micheli, Lecce, 1649) e viaggiatore in continuo spostamento tra Napoli e Sternatia, le due città in cui divideva la sua vita culturale e politica;¹⁵³ Giovan Battista Bergazzano (Napoli XVII),¹⁵⁴ accademico Errante, autore de *I prieghi di Partenope* e del poemetto *Il Vesuvio fulminante*, entrambi stampati nel '32 (Napoli, Savio).¹⁵⁵

È da porre all'attenzione che la studiosa differenzia gli autori inseriti per accademie, una linea lungo la quale si innesta anche la nostra divisione.

¹⁵⁰ GIANNANTONIO V., *Le aree regionali del barocco*, op. cit., p. 146.

¹⁵¹ GETTO G., *Lirici marinisti*, op. cit., p. 77.

¹⁵² LEONE M., *Geminae Voces*, Galatina, Congedo, 2007, pp. 70-76.

¹⁵³ IBIDEM. Raro esempio di poeta di corte italiana è il barone Cicala, legato alla famiglia degli Acquaviva, intorno ai quali si era organizzata in Salento una vera e propria rinascita della poesia neolatina.

¹⁵⁴ SCOGNAMIGLIO G. (a cura di), *Giovan Battista Bergazzano e il risveglio del bello addormentato*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015, lo vuole accademico errante di Bari e di Napoli.

¹⁵⁵ Si avverta il lettore che la presente lista è in ordine solo 'orientativamente' cronologico, a causa dell'impossibilità di ricostruire per ognuno degli autori citati gli anni di nascita e di morte. L'idea di un ordine basato sulle pubblicazioni delle liriche, cui pure si è pensato in una fase iniziale del lavoro, risulterebbe d'altro canto fuorviante per la ricostruzione di una linea di percorrenza delle diverse poetiche di appartenenza, giacché gli stessi testi sono spesso raccolti in sillogi postume, e pubblicati da persone altre rispetto all'autore. Si tenga fede delle indicazioni riportate tra parentesi, le quali sono state inserite attraverso fonti primarie, o nella mancanza di queste, tramite attenta ricostruzione di fonti indirette ma autorevoli.

Rilevata l'importanza di tale istituzione nello sviluppo della lirica barocca, e anticipata l'utilità di una metodologia dionisottiana volta a chiarire la relazione tra storia e geografia nella determinazione dei fenomeni letterari,¹⁵⁶ la presente mappatura si rivela lo schema di base su cui costruire un'antologia di liriche meridionali sui disastri.

Tra le accademie, la più rinomata è quella degli Oziosi,¹⁵⁷ ma si fanno spazio in tutto il Meridione anche i seguenti sodalizi, tra i più attivi a cavallo tra i secoli XVI-XVII-XVIII: l'accademia dei Lincei a Roma, l'accademia dei Cosentini, l'accademia dei Piacevoli di Venosa, l'accademia dei Sereni di Napoli, o quella degli Addormentati, o ancora quella degli Incauti, quella degli Ardenti, quella degli Erranti (tutte nella stessa città), l'accademia degli Agghiacciati di Palermo, o quella degli Ebbri a Siracusa, quella degli Incogniti a Catania, infine l'accademia dei Pellegrini di Trani.¹⁵⁸ Ruolo fondamentale di comunicazione tra poeti e sodalizi svolse soprattutto l'accademia degli Umoristi di Roma.

Riguardo a un approfondimento sulla struttura o sullo statuto di accademie come quella dei Lincei,¹⁵⁹ dei Piacevoli, degli Addormentati, degli Incauti e degli Erranti,¹⁶⁰ si rimanda per ora ad altri studi,¹⁶¹ mentre per un discorso

¹⁵⁶ DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, op. cit., pp. 236-237.

¹⁵⁷ Come vuole GALASSO G., *Napoli capitale*, op. cit., p. 125. Al riguardo un riferimento importante allo studio dell'accademia degli Oziosi è sicuramente il volume di DE MIRANDA G., *Una quiete operosa: forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana editrice, 2000, su cui torneremo più avanti.

¹⁵⁸ Per una lista completa delle accademie barocche, e nel Meridione e nel Settentrione d'Italia si rimanda allo storico volume di TIRABOSCHI G., *Storia della letteratura italiana*, XVI, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1826 (prima edizione 1782), pp. 6-11. Sebbene datata l'opera fornisce ad oggi il più completo ragguaglio sui nomi e sulle date di fondazione di questi istituti letterari.

¹⁵⁹ FREEDBERG D., *The eye of the lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago, 2002 (trad. it. Bologna 2007); DE RENZI S., *Il progetto e il fatto. Nuovi studi sull'Accademia dei Lincei*, in «Intersezioni», 1989, 9; GABRIELI G., *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, 2 voll., Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1989.

¹⁶⁰ PERILLO F. S., *L'accademia degli incauti di Napoli*, in «Atti e memorie della società dalmata di storia patria» XII, n. s. II, Roma, 1987, e CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L.,

relativo alle accademie napoletane degli Investiganti, degli Oziosi, degli Svegliati, ci occuperemo nel paragrafo successivo. In particolare su quest'ultima, che ha ricevuto un'attenzione crescente da parte della critica moderna,¹⁶² torneremo per dimostrare come di un movimento barocco napoletano si possa già cominciare a parlare dal 1585 (data di fondazione del sodalizio).¹⁶³

Procedendo col tratteggiamento della rete culturale meridionale si è qui ritenuto opportuno, prima di affrontare il discorso teorico, ampliare la ricerca anche ad ulteriori assi di comunicazione, i quali risultano funzionali alla successiva catalogazione di liriche disastrose (molti dei poeti elencati, infatti, sono gli stessi che ritroveremo nel *corpus* di liriche raccolte). Tali assi, come ha dimostrato in tempi recenti Emilio Filieri, si rivelano altresì fondamentali nel delineare la storia di scambi, influenze e reciproci influssi che autori, accademie e nuclei cittadini hanno esercitato lungo il XVII secolo, fino al consolidamento di quanto nel capitolo 3 potremo presentare come una «cultura fortemente omogenea».¹⁶⁴

Le 'linee' geografiche qui tracciate si estendono in due direzioni, da una parte esse vanno da Napoli fino all'estremo sud della penisola (come in Calabria e in Sicilia), e dall'altra si estendono fino all'estremo nord, rappresentato dalla Repubblica di Venezia. Tali assi rilevano una doppia modalità di percorrenza, la prima è relativa alla centralità di determinate accademie, dunque alla vita culturale delle grandi città, dove i nostri poeti spesso si trasferiscono per lungo tempo. La seconda linea è invece determinata

Napoli e il gigante: Il Vesuvio tra immagine scrittura e memoria, Catanzaro, Rubbettino, 2014, *passim*.

¹⁶¹ Il riferimento va soprattutto a MAYLENDER M., RAVA L., *Storia delle accademie in Italia*, 5. voll., Bologna, Cappelli, 1929. L'opera rinnova ed amplia la precedente storia delle accademie curata da Tiraboschi, op. cit.

¹⁶² Cfr. almeno TOSCANO T. R., *Letterati corti accademie*, op.cit, e RUSSO E., *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

¹⁶³ Al riguardo, sulla 'vivacità' dell'ambiente culturale napoletano negli anni '80 del '500 è utile rimandare anche a RIGA P. G., *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna, Emil, 2018, sul cui ragionamento torneremo nei paragrafi successivi.

¹⁶⁴ FILIERI E., *Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra F. Donno, A. Bruni e G. Fontanella* in «Quaestiones Romanicae» VI, 2018.

dalle grandi stamperie (soprattutto quelle di Roma e di Venezia) e dai ‘viaggi’ compiuti dai libri di poesia. Napoli, come ora vedremo, si pone al centro di questi scambi culturali e per l’uno e per l’altro motivo, risultando il punto di connessione maggiore tra le diverse esperienze barocche italiane:

ASSE NAPOLI/SICILIA: Francesco Balducci (Palermo 1579, Roma 1642), autore di *Rime*, continuamente in movimento tra Roma e Napoli, e partecipante ‘camaleontico’ delle accademie romane dei Desiosi, dei Fantastici e degli Umoristi;¹⁶⁵ Scipione Errico (Messina 1592, 1670), noto accademico Ozioso di Napoli;¹⁶⁶ Baldassarre Pisani (Napoli 1650, XVII), accademico Sereno, spesso legato a viaggi culturali in Sicilia, come testimoniato da Luigi Montella.¹⁶⁷

ASSE NAPOLI/CALABRIA: Ottavio Beltrano (Terranova XVII-1662 ca.), di origine calabrese, esercitò a Napoli il mestiere di editore, e fu autore di un fortunato centone dal titolo *Il Vesuvio*, pubblicato nella stessa città nel 1632; Tommaso Campanella (Stilo 1568, Parigi 1639), come ha dimostrato Maurizio Slawinski, membro dell’accademia degli Svegliati e fortemente influenzato dalla vivacità culturale della «capitale»;¹⁶⁸ Biagio Guaragna Galluppo (Morano 1624 ca., Napoli XVII), accademico Ozioso ed Errante, pubblicò a Napoli due volumi di *Poesie* (Paci, 1679);¹⁶⁹ Giacomo D’Aquino (Crucoli XVI-XVII), calabrese, pubblicò *Le rime e le*

¹⁶⁵ La testimonianza è recuperata dagli studi compiuti nella tesi di dottorato di Roberta Ippoliti *La minorità del poeta Francesco Balducci nella letteratura italiana*, discussa nel 2012 a Roma con tutor Nicola Longo.

¹⁶⁶ SANTANGELO G., *Scipione Errico, critico e poeta del Seicento*, Palermo, Manfredi, 1970.

¹⁶⁷ MONTELLA L., *Un «oscuro barocchista del Seicento»: con l’edizione dei sonetti*, Salerno, Edisud, 2018.

¹⁶⁸ SLAWINSKI M., *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, op .cit., pp. 127-153. Per un’analisi delle poesie campanelliane, in cui pure sono raccolte liriche a carattere disastroso (ad esempio *Donna, dissi talor che gli occhi vostri*) si rimanda invece a DA PRATI P., *La poetica di Tommaso Campanella*, Napoli, Glauco, 1968 e GIANCOTTI F. (a cura di), *T. Campanella, Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁶⁹ PIROMALLI A., *Letteratura calabrese*, Cosenza, Pellegrini, 1977, e Nicola Guida da Morano, *Della vita e delle opere di Biagio Guaragna Galluppi*, Napoli, Di Domenico, 1858.

prose per l'editore Mollo di Napoli, nel 1638;¹⁷⁰ Francesco Della Valle (Aiello XVI, 1627), la fonte di un soggiorno a Napoli è il poeta Federico Della Valle, tragediografo;¹⁷¹ Girolamo Fontanella (Reggio 1610, Napoli 1644), accademico Ozioso, tra i più importanti poeti barocchi d'Italia;¹⁷² Cesare Monizio (Taverna XVI, XVII), autore della *Talia*, raccolta di liriche pubblicata a Napoli per Cavallo, nel 1645;¹⁷³ Pirro Schettini (Petrone di Aprigliano 1630, Cosenza 1678), accademico Cosentino, e poi Incognito, la sua raccolta di *Poesie* fu pubblicata a Napoli *post mortem* nel 1693.

ASSE NAPOLI/ABRUZZO: Nicola Alfonso Viti (Vasto, 1600-1649), autore della silloge di liriche *Scherzi delle Muse* (Roncagliolo, Napoli, 1644); Giovanni Canale (Cava de' Tirreni XVII), studiò legge ed esercitò la professione di notaio prima a Napoli e poi nell'Abruzzo aquilano, dove si trasferì in data imprecisabile (ma sicuramente posteriore alla rivolta di Masaniello), entrò in età matura a far parte del circolo Istoniese.¹⁷⁴

ASSE NAPOLI/ROMA: Scipione Caetano (XVI-XVII), duca di Traetto, pubblicò le *Rime* nel 1612 a Viterbo;¹⁷⁵ Benedetto Dell'Uva (Capua 1540,

¹⁷⁰ Cfr. il catalogo de *Le secentine* a cura di SANTORO M., cit.

¹⁷¹ CRUPI, P., *La poesia barocca in Calabria in Conversazioni di letteratura calabrese dalle origini ai giorni nostri* (a cura dello stesso), Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 73-76.

¹⁷² Cfr. MAZZACURATI G., BATTAGLIA S. (a cura di), *La letteratura italiana*, 2 voll., II, *Rinascimento e Barocco*, op. cit., e GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit.

¹⁷³ CRUPI P., *ivi*, p. 46.

¹⁷⁴ Poche fonti sulla vita del poeta, che abbiamo ricavato dall'Archivio Vastese della Regione Abruzzo. Nella città di Vasto, agli inizi del Seicento, fiorisce un gruppo di poeti e di scrittori inclini ai generi più diversi e pronti a cogliere i riflessi della nuova poesia barocca, adattandola alle proprie capacità espressive secondo le modulazioni di una Accademia in linea con le più eclatanti esperienze contemporanee. Si tratta di quello che viene definito come il "Circolo Istoniese" (*Histonium* era l'antico nome della città di Vasto).

¹⁷⁵ La fonte è FERRERO G., *I marinisti*, op. cit.

1586 ca), autore di *Rime* pubblicate nel 1585;¹⁷⁶ Giovan Battista Marino (Napoli 1569, 1625), poeta di cui abbiamo già scritto nei paragrafi precedenti, e su cui torneremo a più riprese nei successivi; Giovan Battista Manso (Napoli 1567, 1645), fondatore dell'accademia degli Oziosi;¹⁷⁷ Marcello Macedonio (Napoli 1582, Roma 1619), autore de *Le nove Muse*, Napoli, 1614; Domenico Benigni (Napoli 1596, Roma 1653), accademico Umorista e segretario dell'abate napoletano Perretti, alcune sue liriche sono contenute nella *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio* di Urbano Giorgi;¹⁷⁸ Antonio Caraccio (Nardò 1630, Roma 1702), secondo le indicazioni di Quondam esponente dell'ultimo barocco napoletano, insieme a Basilio Giannelli (di cui *infra*); Geronimo Genuino (Napoli XVII), autore di epigrammi in latino (Mascardi, Roma, 1635).¹⁷⁹

ASSE NAPOLI/VENEZIA: Camillo Pellegrino (Capua 1527, 1603), accademico Svegliato e dei Sereni, autore del *Dialogo del concetto poetico*, nonché di alcune *Rime* (Griffio, Venezia, 1584);¹⁸⁰ Giandomenico Agresta (Napoli XVI-XVII), curatore ed autore delle *Rime*

¹⁷⁶ Della sua vita sappiamo ben poco ma secondo le indicazioni di RIGA P. G., *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, op. cit., non dovette mai spostarsi dall'asse Capua-Cassino-Napoli.

¹⁷⁷ La fonte di viaggi a Roma, nonché di relazioni con la corte papale è CALITTI F., *Giovan Battista Manso*, op. cit.

¹⁷⁸ Attraverso le informazioni ricavate da Niccolò Toppi, sappiamo inoltre che il poeta fu autore di una famosa lettera intitolata *La strage del Vesuvio* (Napoli, Longo 1632), indirizzata allo stesso Perretti. Cfr. Niccolò Toppi, *Bibliotheca Napolitana*, Bulifon, Napoli, 1678. Per l'antologia sull'eruzione vesuviana curata da Urbano Giorgi si rimanda all'asse Napoli-Marche.

¹⁷⁹ Cfr. FURCHHEIM F., *Bibliografia del Vesuvio, compilata e corredata di note critiche*, Cambridge University Press, 2011.

¹⁸⁰ Ci si riferisce all'antologia *Parte delle Rime di d. Benedetto Dell'Uva. Giovanbatista Attendolo. Et Cammillo Pellegrino. Con un brieve discorso dell'epica poesia*, Venezia, Griffio, 1584. Per la biobibliografia di Pellegrino si rimanda all'ottima scheda curata da Pietro Riga per il *Dizionario biografico degli italiani* della Treccani, vol. 82, 2015 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-pellegrino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-pellegrino_(Dizionario-Biografico))].

d'illustri ingegni napoletani (Ciera, Venezia, 1633);¹⁸¹ Ascanio Pignatelli (Napoli 1533 ca., 1601) accademico Etereo di Venezia;¹⁸² Ferdinando Donno (Casalnuovo 1591, 1649), accademico Ozioso;¹⁸³ Giuseppe Artale (Castello di Mazzarino 1632, Napoli 1679), accademico Ozioso ed Errante, nonché dei Delfici di Venezia (città in cui pubblicò *La bellezza atterrata*, elegia sulla peste di Napoli, nel 1661); Giovanni Giacomo Lavagna (Napoli XVII, 1679), accademico Agitato, dovette numerose ristampe delle sue *Poesie* alla stamperia veneziana di Conzatti; Antonio Muscettola (Napoli 1628, 1679), fondatore di un'accademia a Lucera, in Puglia, e attivo partecipante dei più prestigiosi sodalizi del tempo (Oziosi, Gelati, Incogniti, Apatisti), grazie ai quali si fece testimone di una variegata geografia culturale (Napoli, Bologna, Venezia, Firenze);¹⁸⁴ Giacomo Lubrano (Napoli 1619, 1693), per Quondam «marinista ultrabarocco» di ultima generazione, viaggiò costantemente tra Venezia e Napoli negli anni di stesura di una raccolta di poesie in latino, gli epigrammi *Suaviludia musarum ad Sebethi ripam*.¹⁸⁵

¹⁸¹ Toppi nella *Bibliotheca Napolitana*, op. cit., lo conferma napoletano. Per il catalogo degli autori raccolti nel nostro *corpus* di poesie, purtroppo spesso con riferimenti bibliografici non reperibili, si rimanda al regesto inserito nell'annesso alla tesi.

¹⁸² SLAWINSKI M., *Introduzione*, in ID. Pignatelli A., *Rime*, Torino, RES, 1996.

¹⁸³ È utile segnalare che Donno apparterebbe invero a un asse tripartito Napoli-Salento-Venezia, come si evince dalla sua biografia, e come opportunamente indicato da FILIERI E., *La Musa lirica di Ferdinando Donno*, in MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere: Esperimenti lirici secenteschi*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 53-58.

¹⁸⁴ LEONE M., *Antonio Muscettola*, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 77, Roma, Treccani, 2012 [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-muscettola_%28Dizionario-Biografico%29/].

¹⁸⁵ MATT L., *Giacomo Lubrano*, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 66, Roma, Treccani, 2006 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-lubrano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-lubrano_(Dizionario-Biografico)/)].



1. Assi degli spostamenti dei poeti barocchi napoletani

Come viene esemplificato attraverso l'immagine, questa lista rivela innanzitutto la fittissima rete di comunicazioni che la città partenopea intesseva con tutto il Meridione (anche in zone esterne al Regno di Napoli come la Sicilia). In seconda istanza essa mostra un interessante asse di scambio tra Napoli e le città del Nord Italia. A tale mappatura andrebbero integrati assi per così dire "minori", ovvero tracciati dagli spostamenti di un unico autore, ma ancora funzionali alla geografia dei poeti su cui si basa il nostro studio, nonché delle liriche inserite nell'annesso alla tesi.

Questi sono l'asse Napoli/Sardegna, disegnato dagli spostamenti di Carlo Buragna, noto membro dell'accademia degli Investiganti, il quale pubblica una silloge di *Poesie* nel 1683 per l'editore napoletano Castaldo;¹⁸⁶ quello

¹⁸⁶ Cfr. MATT L. (a cura di), *Carlo Buragna, Poesie*, Bologna, Cucc, 2012.

Napoli/Marche, rappresentato da Urbano Giorgi, curatore ed autore della raccolta *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio* (Corbelletti, Roma, 1632);¹⁸⁷ o ancora quello Napoli/Molise di Pietro Massari, poeta di Oratino del primo Barocco, che a Napoli pubblica il poemetto *Sirenis lacrymae effusae in montis Vesevi incendio* (Longo, 1632);¹⁸⁸ infine andrebbero aggiunte le linee perpendicolari che la Sicilia percorreva con Roma, attraverso i viaggi di Francesco Balducci.¹⁸⁹

È inoltre importante notare come questa lista renda ben visibile il ruolo delle accademie, che rappresentano le orbite di attrazione di tali scambi culturali e, come vedremo, un luogo di condivisione di Poetiche e modelli letterari, i quali influenzeranno l'intero secolo barocco, e la cui analisi sarà fondamentale per impostare in maniera corretta il commento ai testi del disastro.

L'accademia degli Oziosi, ad esempio, è quella su cui è importante soffermarsi, seppur brevemente, per poi approfondirne la discussione nel paragrafo successivo. Essa fu fondata a Napoli nel 1611 da Giambattista Manso, alla presenza del Viceré Pedro Fernández da Castro, e con la partecipazione dei più importanti letterati del periodo, come Giulio Cesare Capaccio e Giambattista Basile. La sua attività culturale durò circa sessanta anni, aprendo le porte a numerosi poeti fino al 1673, anno di chiusura prima della rifondazione in ambito arcadico-illuminista nel 1733, nella veste di accademia scientifico filosofica.¹⁹⁰

La cronologia del sodalizio, la quale risulta utile a delineare la parabola barocca meridionale, soprattutto perché coincidente con le date dei tre disastri

¹⁸⁷ Cfr. GALEANI GUGLIELMI G., *Biblioteca picena, o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori Piceni*, V, Recanati, Quercetti, 1796, pp. 95-96.

¹⁸⁸ L'editio princeps è interamente digitalizzata e consultabile attraverso Google Books [<https://play.google.com/store/books/details?id=UwRYAAAACAAJ&rdid=bookUwRYAAAACAAJ&rdot=1>]. Cfr. LORUSSO, D. G., *Giovan Pietro Massari, un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, op. cit.

¹⁸⁹ Autore di *Rime*, Roma, Moneta, 1646 (Cfr. GIRARDI E. N., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, vol. V, 1963) [[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-balducci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-balducci_(Dizionario-Biografico)/)].

¹⁹⁰ PADIGLIONE C., *Memorie storiche artistiche del Tempio di Santa Maria delle Grazie Maggiore*, Napoli, Priglobba, 1855, p. 33.

che più influenzarono la storia della capitale (l'eruzione del 1631, la rivolta del 1647, la peste del 1656),¹⁹¹ è solita dividersi in due macroperiodi.

Il primo va dall'anno della fondazione fino alla morte di Giambattista Manso, nel 1645, anno in cui si crea una vera e propria «frattura» ideologica dovuta alla mancanza di chi non solo ne era stato il fondatore,¹⁹² ma anche il maggiore agitatore di interessanti polemiche.¹⁹³

Tale frattura vede da un lato la soppressione dell'accademia negli anni a cavallo tra il 1647-1648, dall'altro l'instaurarsi di una nuova ideologia poetica e filosofica, che molto si avvicina allo statuto dell'accademia degli Investiganti

¹⁹¹ Sull'importanza dei tre disastri nella scansione della cronologia della poesia barocca meridionale, la quale è alla base della suddivisione della nostra raccolta di liriche, si rimanda per ora all'Introduzione del saggio a cura di ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, Napoli, Cronopio, 2000, pp. 7-31, sul quale torniamo nel paragrafo successivo. In esso si insiste, in particolar modo, sull'influenza che le catastrofi hanno esercitato nella creazione di un repertorio tematico condiviso nella produzione letteraria del Vicereame di Napoli, fornendo al presente studio una base da cui cominciare a dimostrare la forte omogeneità della lirica barocca meridionale. Essa, infatti, se a livello socio-culturale si forma soprattutto attraverso la rete di connessioni creata tra le Accademie, sul piano tematico trova nelle catastrofi naturali che colpirono il territorio meridionale lungo il XVII secolo la materia comune a cui richiamarsi per una rinnovata produzione poetica, il nuovo *tòpos* della lirica barocca che si estende fin oltre la letteratura arcadica (*infra* 2.5.2).

¹⁹² MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere, Esperimenti lirici secenteschi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 269, e DE MIRANDA G., *Una quiete operosa: forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana editrice, 2000, pp. 272-273.

¹⁹³ Si riporti come esempio la polemica con Giuseppe Battista, segnalata da RIGA P. G., *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, op. cit., pp. 6-7: «se Battista intendeva ridefinire gli assi della poetica mariniana, orientandoli verso tematiche eroiche e moraleggianti, Manso propagandava il rispetto meticoloso di formule e topoi tradizionali. Prova di questo divario trovava compiuta fisionomia in una lettera al Manso nella quale Battista confutava duramente l'elezione di Petrarca a misura archetipica, in nome di un classicismo "aperto", costruito con l'ausilio di prelievi da testi, sia classici sia volgari [...]. Nella missiva veniva condannato l'inveterato classicismo petrarchistico del Manso [...] il suo rigido ossequio verso griglie teoriche di ascendenza bembiana». Per Battista, Bembo avrebbe poetato «senza scorza», e il poeta non trova il senso di questo porre «le pedate sul Petrarca rifritto». Perché «murar sul vecchio?», si domanda infatti il salentino citando un verso di Giambattista Marino.

(di cui *Infra*), con ricadute che saranno evidenti soprattutto nella lirica, nell'ottica di un rinato petrarchismo, primo monito che il fondatore degli Oziosi aveva lasciato in eredità ai suoi amici e sodali.¹⁹⁴

La storia dell'accademia degli Oziosi, che qui prendiamo come punto di riferimento di una fitta costellazione di accademie minori, non solo è parte importante della storia della letteratura napoletana e meridionale, ma essa è anche il simbolo delle vicende politiche e culturali di un'intera 'nazione': la storia di un sodalizio di uomini legati al potere nobiliare (italiano o spagnolo) per amicizia o appartenenza a rango, che dagli anni del conte di Lemos a quelli di Carlo V di Napoli, fornisce dati preziosi sugli spostamenti e sulle relazioni culturali dei poeti barocchi, nonché sui canoni che le numerose istituzioni letterarie italiane imponevano.¹⁹⁵

Essa testimonia, in ultima istanza, la fitta corrispondenza che avveniva tra Roma, Napoli e Venezia, nonché il clima di reciproci scambi tra il Barocco napoletano e quello spagnolo, attraverso gli esempi di Bartolomé Leonardo de Argensola,¹⁹⁶ poeta e drammaturgo madrileno che fu membro dell'accademia

¹⁹⁴ RIGA P. G., *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento. Un itinerario di ricerca*, in «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 4-5: «gli esiti poetici napoletani della prima metà del Seicento, erano complessivamente inclini a percorrere i crinali della tradizione, per larga parte fedeli a un classicismo petrarchistico di stampo tardo-rinascimentale. [...] Proprio il Manso, sebbene si prodigasse in difesa del Marino, accogliendone l'eredità [...], promosse in seno agli Oziosi una politica letteraria che guardava piuttosto ai modelli di Petrarca, Della Casa e Tasso [...]. Salvo una manciata di volumi poetici entusiasticamente protesi verso la lezione mariniana ma essenzialmente isolati nella cornice letteraria partenopea, [...] – ci si riferisce alla *Selva di Parnaso* di Antonio Bruni (Venezia 1615), al *Concerto poetico* di Andrea Santa Maria (Napoli 1620) e ai *Musici concenti* di Donato Faciuti (Napoli 1625) –, gli ambienti letterari prossimi al consesso degli Oziosi non accolsero certamente in modo benevolo gli impulsi centrifughi e modernisti che la poesia di Marino aveva innescato nel panorama letterario coevo».

¹⁹⁵ Cfr. PADIGLIONE C., *Le leggi dell'Accademia degli oziosi in Napoli ritrovate nella Biblioteca Brancacciana*, Napoli, Giannini, 1878 (ripreso in tempi recenti da GREEN, O. H., *The Literary Court* in COMPARATO V. I., *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'accademia degli oziosi*, «Quaderni storici», n. 23, a. 8, pp. 359-383).

¹⁹⁶ Per un inquadramento del poeta si rimanda agli studi di Maria D'Agostino, tra cui segnaliamo *Un juego de espejos deformantes. La representación del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes*, in A.A.V.V., *Docta y sabia Atenea. Studia in Honorem Lia Schwartz*,

degli Oziosi fin dalla sua fondazione, e di Francisco de Quevedo, il quale prese parte alle riunioni del sodalizio negli anni dieci e venti del Seicento, durante il periodo di regnanza dell'amico Don Pedro Téllez-Girón, III duca di Osuna.¹⁹⁷

Come vorrebbe anche Getto, è dunque chiaro per buona parte della critica come Napoli sia una delle capitali del Barocco letterario.¹⁹⁸ Il modo in cui la capitale del Vicereame si rivela il centro di comunicazione sia con le altre città (tramite gli assi sopra delineati), sia con i piccoli nuclei locali, rivela senza dubbio l'importanza assunta dalla città nel diciassettesimo secolo. Un'importanza che ora approfondiremo tramite i maggiori esponenti del Barocco meridionale, alcuni dei quali sono oggi considerati il più grande punto di cesura tra marinismo e Arcadia.

5.1 La lirica barocca a Napoli: un quadro sociale, accademie e catastrofi

L'importanza assunta da Napoli nell'ambito culturale del XVII secolo, a partire dall'ultimo decennio del XVI, si afferma in maniera duratura per l'intera area centro meridionale. Città natale e primo «centro irradiatore» del marinismo, le sue istanze culturali «da Artale a Lubrano, [...] da Manso a Battista», influenzano la parabola barocca, e si impongono fin da subito come un «sistema» di lunga durata capace di oltrepassare le soglie del '700.¹⁹⁹ La

Universidad de la Coruña, 2019, pp. 205-225, e Id. *Bartolomé Leonardo de Argensola. Poeta satírico*, «Argensola», CXIX, 2009, pp. 133-156.

¹⁹⁷ Cfr. DE MIRANDA G., *Una quiete operosa*, op. cit., pp. 57-59, 147-148, 155-160. Lo studioso testimonia inoltre la 'duplice' influenza che l'Accademia dei Lincei ha avuto sull'inquadramento culturale degli Oziosi. L'Accademia napoletana avrebbe infatti impostato il proprio «doppio canone» in base ai «due volti» dell'Accademia romana, ovvero quello «magico ed erudito», di ascendenza dellaportiana (*infra* 2.5.2), e quello «modernamente scientifico di Galilei» (da cui vedremo trarrà statuto anche l'accademia degli Investiganti).

¹⁹⁸ GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, op. cit., p. 75.

¹⁹⁹ LATTUADA R., *Il Barocco a Napoli e in Campania*, op. cit., pp. 18-19. Si riprende la concezione di sistema come indicata da D'ORS E., *Del Barocco*, op. cit., pp. 57-64, per cui ogni fase letteraria è «categoria storica», «idea-avvenimento», dunque «costante» che perdura nel tempo e non isolabile in un punto preciso.

loro collocazione risulta qui fondamentale per la «scansione dei tempi del barocco» che Quondam ha individuati per la letteratura napoletana.²⁰⁰

Come nota lo studioso, accanto a queste personalità, che rappresentano i nomi attorno cui riassumere l'intera letteratura barocca meridionale, è inoltre possibile annoverare una serie di autori «minori» i quali, sebbene cronologicamente rilevanti per dimostrare una persistenza del fenomeno lirico secentista anche nella prima fase dell'Arcadia, si dispongono lungo una linea non facilmente identificabile. Essa risulta continuamente oscillante tra i poli del petrarchismo (o «neopetrarchismo»), del marinismo e del nuovo classicismo canzonettistico, ed è rappresentata da Pietro Casaburi Urries (con suo fratello Lorenzo, minore per produzione poetica), Antonio Muscettola, Carlo Buragna, Pirro Schettini, Antonio Caraccio, Basilio Giannelli.²⁰¹

La lista di Quondam, fatta eccezione per Manso e Battista, è specificamente concentrata sulla seconda metà del XVII secolo, e si è dunque qui ritenuto opportuno ampliarla anche alla prima metà del Seicento, al fine di donare una chiara visione della società letteraria del Viceregno, e per comprendere tutti gli autori che a Napoli non solo sono nati e hanno basato la propria esperienza culturale, ma i quali vi hanno anche stampato le proprie raccolte poetiche. Entrambi gli aspetti risultano infatti fondamentali per donare una coerenza geografica al nostro *corpus* di liriche. Essi sono:

Giovanbattista Attendolo (Capua 1536, 1593), autore di *Alcune rime et versi* (Cacchi, Napoli, 1588) e curatore insieme a Camillo Pellegrino delle *Rime* di Benedetto Dell'Uva (Sermartelli, Firenze, 1585);²⁰² Giulio Cortese (Napoli 1530 ca., 1598), tra i più famosi poeti della letteratura napoletana, autore di *Rime* (Cacchi, Napoli, 1592);²⁰³ Torquato Accetto (Trani 1590, 1640), il trattatista della *Dissimulazione onesta* (*supra* 2.2), nonché autore

²⁰⁰ QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 818.

²⁰¹ RIGA P. G., *La poesia lirica a Napoli*, op. cit., p. 20.

²⁰² Per un inquadramento dell'esperienza lirica di Dell'Uva si rimanda a TORRE L., *Una piccola pleiade di rimatori capuani in antologia: pratiche del petrarchismo in un centro 'minore' del secondo Cinquecento*, «Critica letteraria», 2, 2015, pp. 195-228.

²⁰³ Cfr. PENNISI N., *Giulio Cortese* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 29, Roma, Treccani, 1983 [[https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cortese_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cortese_(Dizionario-Biografico)/)].

di *Rime* (Longo, Napoli, 1621);²⁰⁴ Francesco Antonio Tomasi (Capua XVI, Napoli XVII) autore di sonetti raccolti nell'anonimo poema *Il Vesuvio fiammeggiante* (Roncagliolo, Napoli, 1632);²⁰⁵ Giovan Battista Basile, qui considerato soprattutto in quanto autore di *Madrigali et Ode* (Roncagliolo, Napoli, 1609), silloge fondamentale in sede di analisi metrica delle forme, nonché di alcuni *Sonetti* amorosi a tema disastroso raccolti nelle *Rime d'illustri ingegni Napolitani* (cit.); Antonio Basso (Napoli, 1605-1648), autore di *Poesie* (Gaffaro, Napoli, 1645), e di *Sonetti* raccolti nella *Scelta di poesie dell'incendio del Vesuvio fatta dal signor Urbano Giorgi* (su cui siamo intervenuti nell'asse Napoli/Roma);²⁰⁶ Donato Antonio Cito (Napoli, XVII), autore di *Rime* (Longo, Napoli, 1619);²⁰⁷ Giovan Battista Brigliano (Napoli XVII), autore de *Gli penosi affetti egloga pastorale in napoletana e toscana lingua* (Longo, Napoli, 1628);²⁰⁸ Decio Mazzei (Napoli, XVII), marinista moderato, autore di alcune liriche contenute nella *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*;²⁰⁹ Antonio Francesco Cappone (Conza 1620, XVII), autore di *Poesie liriche* (Cicconio, Napoli, 1643);²¹⁰ Biagio Cusano (Vitulano XVII, Napoli 1683), autore di *Poesie sagre* (Passaro, Napoli, 1672);²¹¹ Francesco Dentice (Napoli 1625, XVII), autore di *Poesie* (Paci, Napoli, 1667); Donato Faciuti (Napoli XVI), accademico Ozioso, autore de *I musici concetti* (Longo, Napoli, 1625) nonché coautore con Giuseppe

²⁰⁴ Cfr. Torquato Accetto, *Rime amorose* (a cura di NIGRO S.), Torino, Einaudi, 1987, e Torquato Accetto, *Rime* (a cura di RIPARI E.), Milano, BUR, 2012.

²⁰⁵ La fonte è lo stesso autore in una *Lettera politica ad un cavaliere napolitano*, Milano, Arciepiscopale, 1622.

²⁰⁶ Autore 'riscoperto' da Getto (*Il barocco letterario*, op. cit.), per uno studio della sua silloge si rimanda all'edizione critica di CONSOLI S., Torino, RES, 1999.

²⁰⁷ Cfr. il catalogo di TOPPI N., *Bibliotheca Napolitana*, cit.

²⁰⁸ Cfr. SANTORO M., *Le secentine napoletane*, op. cit.

²⁰⁹ Cfr. CARMINATI C., *Vita e morte del Cavalier Marino*, Bergamo, Emil, 2018.

²¹⁰ Cfr. CAPUCCI M., Antonio Francesco Cappone in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19, Roma, Treccani, 1976 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-cappone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-cappone_(Dizionario-Biografico)/)].

²¹¹ Cfr. PEDICINI R., *Biagio Cusano, un lirico marinista*, in Id. *Saggi e profili letterari*, Milano, Dante Alighieri Editrice, 1939.

Mormile della famosa *Descrittione di Napoli* (Longo, Napoli, 1625);²¹² Andrea Santa Maria (*floruit* 1620 Napoli), accademico Ozioso, e autore de *Il concerto poetico* (Longo, Napoli, 1620-22);²¹³ Tommaso Gaudiosi (XVII Cava de' Tirreni) autore de *L'arpa poetica* (de Bonis, Napoli, 1671), nonché di numerose *Poesie* (la sua opera più importante è *La fenice rinascete*);²¹⁴ Gennaro Grosso (1610 Napoli, 1656 ca.), autore de *La cetra diviso in metro divoto* (Savio, Napoli, 1650);²¹⁵ Baldassare Pisani (Napoli 1650, XVII), autore di *Poesie liriche* (di Fusco, Napoli, 1669), opera di grande successo e soggetta a numerose ristampe;²¹⁶ Vincenzo Zito (Capua XVII, 1669), autore degli *Scherzi lirici* (Beltrano, Napoli, 1638); Antonio Prospero Zizza (Napoli, XVI-XVII), autore di *Epigrammi* (Roncagliolo, Napoli, 1615);²¹⁷ Antonio de' Rossi (Napoli XVII), autore di *Sonetti* (Mollo, Napoli, 1661) spesso dedicati al tema della rivoluzione di Masaniello, e poeta da poco riscoperto tramite una recente edizione critica.²¹⁸ Infine un piccolo numero di minori che abbiamo recuperato da raccolte antologiche miste, o fogli volanti, la cui produzione risulta così esigua (talvolta un solo sonetto) che si è ritenuto opportuno inserirla soltanto nel regesto di opere e autori.

²¹² Cfr. CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L., *Napoli e il gigante, il Vesuvio tra immagine scrittura e memoria*, Catanzaro, Rubbettino, 2015.

²¹³ Cfr. Giovanni Mario Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, op. cit., nonché QUADRIO F. S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, op. cit., p. 298, e RIGA P. G., *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, op. cit., p. 4.

²¹⁴ BALDI A., *La "Fenice rinascete" di Tommaso Gaudiosi e la traduzione letteraria nel Seicento italiano*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 127-144.

²¹⁵ Cfr. FERRERO G., *Lirici marinisti*, op. cit. Lo stesso riferimento bibliografico è in GETTO G., *Lirici marinisti*, op. cit., e in *Le secentine napoletane della biblioteca nazionale di Napoli* (a cura di SANTORO M.), p. 187.

²¹⁶ Cfr. MONTELLA L., *Un «oscuro barocchista del Seicento»: Baldassarre Pisani. Con l'edizione dei sonetti*, op. cit.

²¹⁷ SANTORO M., *Le secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, p. 290, n. 2747.

²¹⁸ MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de' Rossi*, Salerno, Edisud, 2012.

L'ampliamento operato sulla lista di Quondam rileva una Napoli investita dal fenomeno barocco in tutta la sua estensione temporale. È tuttavia opportuno notare come la serie di date qui elencate presenti una 'scissione' tra un numero minore di testi a cavallo tra Cinque e Seicento e al contrario una notevolissima produzione di opere a partire dal 1632 in poi. Di tale discrasia bisogna tenere conto per affrontare in maniera critica il discorso della letteratura nella capitale del Vicereame.

A tal riguardo, Giuseppe Galasso, alla fine degli anni '90, ha insistito su una capitale inizialmente un po' emarginata dal contesto umanistico, a causa e della forte presenza spagnola, e delle conseguenze dirette del Concilio tridentino, giustificando in tal modo la penuria di testi nello scarto tra i due secoli. In seconda istanza ha opportunamente messo l'accento su una serie di eventi catastrofici che si abatteranno in Italia, e in particolare nel Meridione, con assidua frequenza, i quali rappresentano invece l'elemento di paradossale potenziamento dell'attività tipografica.

Anche Quondam, pochi anni prima di Galasso, aveva viaggiato sulla stessa linea di interpretazione di questo studioso, e dunque su una nascita posticipata di un movimento culturale napoletano, alle spalle del quale si troverebbe non una personale esperienza rinascimentale (che è fenomeno interamente toscano), quanto un importantissimo *background* filosofico-letterario che, a partire dal magismo di Bernardino Telesio (1565-1586),²¹⁹ influenza Napoli e il Meridione fino a Giordano Bruno e Tommaso Campanella, un argomento su cui avremo modo di tornare in maniera approfondita nel capitolo 3.²²⁰

²¹⁹ Ovvero dall'arco di vent'anni che copre l'editio princeps del *De rerum natura iuxta propria principia* insieme alle sue numerosissime ristampe, come indicato da GALASSO G., *Napoli capitale*, op. cit., p. 135. Per un breve inquadramento storico, sia al momento sufficiente indicare che Bernardino Telesio (Cosenza 1509-1588) fu naturalista e filosofo del Vicereame. Principe dell'accademia Cosentina (1534), è celebre soprattutto come il più importante rappresentante della filosofia magistica. Le sue opere rappresentano il più grande lascito del naturalismo rinascimentale, ma a causa della loro avversità alla religione tradizionale furono messe all'Indice nel 1596. Cfr. MOCCHI G., PLASTINA S., SERGIO E., *Bernardino Telesio: tra filosofia naturale e scienza moderna*, Firenze, Fabrizio Serra, 2012.

²²⁰ IBIDEM. Bruno e Campanella rappresentano per Galasso il momento di rottura tra Tardo Rinascimento e Barocco nel Meridione. Sebbene Campanella fosse al periodo ancora imbevuto di magismo telesiano, come dimostra la *Philosophia sensibus demonstrata* pubblicata nel 1589

Rappresentanti del «nuovo sentimento dell'infinito», dell'uomo di fronte al crollo del vecchio mondo, questi filosofi si segnaleranno soprattutto per la loro capacità di rappresentare una crisi che si rivela e crisi di ideali, e crisi del mezzo espressivo, nella stessa maniera già vista nel resto d'Europa.²²¹

Tornando al versante della poesia invece, è sicuramente da segnalare come importante autore prebarocco Angelo Di Costanzo (di cui *infra* 2.6), un personaggio che rappresenta il punto di snodo di molti studi sul Seicento, e in cui Theodor Elwert aveva già individuato i prodromi del nuovo gusto secentista.²²² Poeta di spicco nella Napoli di Don Pedro de Toledo e poi del cardinale di Granvelle (1571-1575), fu autore di liriche, e in stretti rapporti con l'altro poeta prebarocco segnalato dallo studioso tedesco, Luigi Tansillo (*supra* 1.8),²²³ figura con la quale condivideva una forte tendenza alla scrittura concettistica.²²⁴

(scritta in risposta al *Propugnaculum Aristotelis adversus principia B. Telesii* dell'aristotelico Marta), la sua esperienza è da individuare sia dal punto di vista letterario che dal punto di vista scientifico tra gli elementi di novità più interessanti nello scarto tra Cinque e Seicento.

²²¹ ANCESCHI L., *Le poetiche del Barocco*, op. cit., pp. 32-55.

²²² ELWERT T. W., *La poesia lirica italiana del Seicento*, op. cit. Angelo di Costanzo (Napoli 1507-1591) fu poeta del XVI secolo, amico di Torquato Tasso e di Jacopo Sannazaro. La sua fama è legata soprattutto a una raccolta di *Rime*, di cui alcuni estratti circolarono nelle raccolte antologiche del secolo. Cfr. FARENGA P., *Angelo di Costanzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, Roma, Treccani, 1991 [http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-di-costanzo_%28Dizionario-Biografico%29/].

²²³ Per un'analisi delle opere di Tansillo, volta soprattutto al rinvenimento delle «costanti stilistiche» della nuova poesia napoletana, Cfr. TOSCANO T. R. (a cura di), *Edizione delle opere di Luigi Tansillo*, op. cit. e SCOTTI M., *Luigi Tansillo tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno internazionale "premarinismo e gongorismo", Roma, marzo-aprile 1973, Accademia Nazionale dei Lincei (in particolar modo le pp. 125-150). È qui utile ricordare come entrambi i poeti (Di Costanzo e Tansillo) furono pubblicati nel *Libro terzo delle rime di diversi illustri signori napoletani* a cura di Gabriele Giolito de' Ferrari (Venezia 1552). Questo dato è un'ulteriore testimonianza di quanto fu la volontà di imposizione di un nuovo canone poetico meridionale (su cui torneremo adeguatamente in 3.3), il quale comincerebbe a formarsi già dalla seconda metà del Cinquecento.

²²⁴ È opportuno indicare come Di Costanzo, a differenza del suo contemporaneo Tansillo, non raccolse mai i testi in un canzoniere compatto, e sarà riscoperto solo nel periodo arcadico. Nel

Allo stesso periodo, e ancora alla stessa area culturale ‘protobarocca’, appartiene Antonio Stigliola, medico e matematico di fama europea, autore di un *De motu coelesti* (1582), opera tra le prime a trattare della nuova scienza copernicana, e personalità su cui torneremo nel capitolo 4 nel rilevare l’importante connessione tra cultura scientifica e cultura letteraria nel Vicereame barocco.²²⁵

Riguardo a tale versante filosofico-scientifico, che qui volutamente si presenta ‘intrecciato’ con quello poetico, è opportuno indicare che esso è funzionale all’inquadramento storico-letterario del nostro oggetto di studio: la lirica dei disastri. Lo sfondo scientifico-filosofico in cui si forma la cultura napoletana, e la presenza di una compagine culturale attenta ai fenomeni della natura, risultano infatti alla base di un particolarissimo canone poetico meridionale. È dunque utile presentarne una delineazione, sia con l’intento di anticipare questioni complesse (come il connubio tra scienza e letteratura), sia per motivi cronologici, giacché le presenti sono figure che si muovono ancora intorno al 1585, data di formazione del Barocco nel Vicereame.²²⁶

A Stigliola, per concludere la lista, va infine affiancato Giovan Battista Della Porta, poeta e filosofo che arricchisce lo sfondo magistico e platonico della

’700 egli sarà infatti assunto come modello poetico ‘nuovo’ (insieme a Della Casa) «per la nitidezza e il rigore logico delle immagini oltre che per la poca "religione" nei confronti del Petrarca» (FARENGA P., *ivi*). Per un approfondimento sul ‘premarinismo’ dei poeti meridionali cfr. anche RAIMONDI E., *Il petrarchismo nell’Italia meridionale*, in A.A.V.V., *Premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123, poi in Id., *Rinascimento inquieto*, op. cit., pp. 267-306

²²⁵ CHAVARRIA NOVI E., *Napoli e casali (1501-1860)*, op. cit., p. 547, e GALASSO G., *Alla periferia dell’Impero, Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (XVI-XVII)*, op. cit. p. 114.

²²⁶ Come anticipato nei primi paragrafi di questo capitolo, e come spiegheremo a breve attraverso un secondo ragionamento sulle istituzioni accademiche, lo sfondo culturale della Napoli di fine ’500 è già pienamente barocco. Sebbene la nostra ricerca di *tòpoi* e motivi del disastro nella lirica meridionale parta dal 1631 (poiché legata alle catastrofi, e dunque alla prima eruzione vesuviana) si è ritenuto utile aggiungere, in appendice al *corpus* di testi raccolti, un ridotto numero di liriche datate a partire dal 1585. Esse dimostrano non solo come determinati motivi catastrofici della poesia meridionale fossero già presenti intorno a quella data, ma soprattutto come costanti stilistiche e categorie letterarie dichiaratamente barocche si rilevino nella produzione poetica del Vicereame esattamente in questi anni.

Napoli del secondo '500.²²⁷ Quest'ultimo fu conosciuto soprattutto come autore di un *De humana physiognomonia* (1586), una serie di quattro trattati con cui il filosofo si inserisce all'interno della nuova speculazione scientifica europea. Di due anni precedenti (1584), corrispondente alla penultima edizione del trattato telesiano, nonché alla prima dei «dialoghi londinesi» di Giordano Bruno (1584-1585),²²⁸ è invece la *Magia naturale*, opera fondamentale della scienza cosmogonica, in cui Della Porta raccoglie i pensieri dei filosofi antichi e moderni a partire da Aristotele fino ai contemporanei.

Filosofi, scienziati, e letterati,²²⁹ questo è lo sfondo culturale di fine Cinquecento che prelude alla nascita del Barocco nella capitale del Vicereame spagnolo. In un confluire di esperienze diverse dettate soprattutto dalla sua posizione 'mitteleuropea', Napoli si preparava a porsi come interlocutrice principale delle maggiori città del Seicento italiano come Genova, Venezia, Roma, Firenze, e proprio in virtù di quella che sarà la sua particolare struttura socioculturale.

Ricordiamo in tal senso come proprio i Viceré napoletani, nella loro «duplice veste di committenti pubblici e di collezionisti privati», si attivarono ben presto per lo sviluppo di questa imponente rete di intellettuali che intrecciava il Vicereame all'Italia e all'Europa.

Fu la nobiltà partenopea, infatti, che tra gli anni '70 e '80 del '500 si riuniva sempre più spesso nei salotti letterari, a dare vita nel 1585 alla prima accademia statale impegnata nella diffusione della nuova cultura, quella degli Svegliati.²³⁰

²²⁷ Per una biografia di Della Porta, utile all'inquadramento storico-sociale qui proposto, si rimanda a RICCI S., *Giovan Battista Della Porta*, in *Il contributo italiano alla storia del Pensiero, Filosofia*, Roma, Treccani, 2012.

²²⁸ Cfr. SABBATINO P., *Giordano Bruno e la mutazione del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998.

²²⁹ GALASSO G., *Napoli capitale*, op. cit., p. 134, segnala intorno al 1630 una fonte contemporanea della situazione presentata. Lo storiografo e poeta salernitano Capaccio, infatti, aveva già indicato nel florilegio dei letterati napoletani personalità di spicco della letteratura italiana: Sannazaro, Pontano, Rota, di Costanzo, Tullia Aragona, Vittoria Colonna, Tasso, Marino, e Basile, ancora a testimonianza della florida cultura della capitale nel pieno '500.

²³⁰ RUSSO E., *Marino*, op. cit., pp. 17-19. Per una storia dell'accademia Cfr. MAYLENDER L., *Storia delle accademie d'Italia*, vol. V, Bologna, Cappelli, 1928, pp. 280-281.

Il sodalizio, che succede di soli due anni alla fondazione, ancora a Napoli, dell'Accademia dei Sereni (1583) – sebbene quest'ultima non avrà la stessa rilevanza degli Svegliati –, segna l'inizio di quella che sarà la diffusione capillare delle accademie scientifico-letterarie nella penisola.

Tra le prime accademie meridionali, dopo il decreto di Pedro de Toledo che nel 1547 aveva ordinato la chiusura dei circoli intellettuali a causa di tumulti contro l'Inquisizione,²³¹ essa aveva come fondatore Giulio Cortese. Tra i suoi membri di spicco si ricordano Campanella, Marino (che ne avrebbe fatto parte dalla fondazione col nome di 'Accorto'), Manso, Pignatelli, Pellegrino e Tasso (a partire dal '92), ovvero i più grandi poeti degli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo,²³² e tra i primissimi autori in cui individuare i prodromi di un «codice» fisso nella letteratura secentesca.²³³

La presenza di tali figure concentrate nella capitale barocca per eccellenza, che tra gli anni '80 e '90 del Cinquecento pubblicarono, o cominciarono a raccogliere, la maggior parte delle loro liriche (Marino ad esempio comincia la *Lira* nel 1592,²³⁴ nello stesso anno di pubblicazione delle *Rime* di Cortese, in cui sono presenti alcune delle liriche della futura raccolta), non solo rende l'accademia degli Svegliati l'istituzione *leader* nella diffusione della nuova

²³¹ Cfr. CALITTI F., *Giovan Battista Manso*, op. cit. Nella scheda curata per il principe dell'Accademia degli Oziosi sono contenute preziose informazioni sulla cronologia e sulla formazione dell'Accademia degli Svegliati. Per uno studio sul decreto del Viceré e sulla sua applicazione si rimanda invece a TOSCANO T. R., *La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 299-300.

²³² SOLERTI A., *Vita di Torquato Tasso*, vol. 2, Roma-Torino, Loescher, 1895, p. 702.

²³³ Sulla definizione di «codice», su cui torneremo a breve, risulta importante per il presente studio la definizione che si ricava da ROUSSET J., *La littérature de l'âge Baroque*, op. cit., pp. 8-9. Lo studioso, che pure fissa nel 1580/1585 l'inizio del periodo barocco (in Europa, con i *Saggi* di Montaigne, fino al 1670, con Bernini), parla specificamente della formazione di modelli e *tòpoi* letterari come «l'incostance, le spectacle funebre, la vie fugitive, le monde en instabilité» i quali rispecchiano non solo i motivi del neonato Barocco napoletano, ma risultano anche i temi principali cui ruota intorno il *tòpos* delle catastrofi. Esso si rivelerebbe, in questo senso, la macrocategoria in cui raggruppare le correnti e le tendenze della letteratura di un'intera epoca.

²³⁴ Sull'importanza della raccolta del Marino si ricordi come già CALCATERRA C., *Lirici del Seicento*, op. cit., p.2, avesse definito la *Lira* «la prima opera della nuova poesia».

cultura, ma giustifica appieno, insieme alle motivazioni politico-culturali già esposte, la scelta del 1585 come punto di inizio per parlare seriamente di una cultura barocca nel Sud Italia.²³⁵

Si aggiunga inoltre come sia questo l'anno in cui si data la pubblicazione delle *Rime* di Camillo Pellegrino, l'autore del futuro dialogo *Del concetto poetico* (*supra* 1.7.1), insieme a quelle dei concittadini capuani Benedetto Dell'Uva e Giambattista Attendolo, tra i maggiori agitatori di polemiche letterarie sulla poesia di Tasso.²³⁶ La teoria si accompagna così alle mutate istanze sociali, mentre si pongono definitivamente le basi del nascente fenomeno secentesco.

Quanto è importante rilevare, al fine di tirare le somme del nostro ragionamento e compiere un passo ulteriore verso la poesia dei disastri, è che nel 1585, a Napoli, comincia a formarsi un «codice letterario» che si confà del tutto a quei principî di gusto che Rousset aveva individuato, negli stessi anni, per la letteratura barocca europea (*supra* 2.1), sebbene di un gruppo omogeneo, di una “scuola” in senso stretto, non si possa ancora parlare.²³⁷

Il motivo aggregante di un movimento barocco napoletano compatto fu infatti un evento che trascende l'ambito politico-sociale, ma che appartiene alla storia di Napoli al pari dei fattori culturali appena citati: l'eruzione vesuviana del 1631, a cui seguirà una serie di eventi che renderanno la capitale una vera e

²³⁵ Oltre alle motivazioni già elencate si aggiunga, a completamento del panorama culturale di quegli anni, come il 1585 sia anche la data di pubblicazione di molti importanti dialoghi di Giordano Bruno, come *La cena de le ceneri*; *De la causa, principio et uno*; *De l'infinito, universo e mondi*; *Spaccio de la bestia trionfante*; *Cabala del cavallo pegaseo con l'aggiunta dell'Asino cillenico*; *De gli eroici furori* (la terza e definitiva edizione).

²³⁶ FERRONI G., QUONDAM A., *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, op. cit., pp. 92-125.

²³⁷ Al riguardo è tuttavia utile ricordare come quasi tutti gli autori citati, su un numero complessivo di 200 poeti (la maggior parte dei quali è del Viceregno), siano stati antologizzati nel 1585 nella raccolta di *Rime e versi in lode di Giovanna Castriota* (edizione moderna a cura di CRUPI P., Catanzaro, Rubbettino, 2003), dalla cui lettura si ricava una forte omogeneità di lingua e di stile del movimento 'prebarocco' meridionale.

propria «città delle catastrofi».²³⁸ Riguardo a tale espressione risulta utile rifarsi a un ragionamento di Victor-Lucien Tapié – che anticipa quello di Braudel e Maravall esposto nel primo paragrafo –, per il quale nel Barocco sarebbe possibile individuare la più chiara «espressione di una cultura di massa», determinata dalla confluenza delle esperienze di un'intera società, in cui i fenomeni letterari rispecchiano le istanze comunitarie.²³⁹

Il disastro del 1631, che nel nostro studio risulta uno dei fattori più rilevanti della lirica barocca napoletana, «costituisce» infatti «un grosso momento di mobilitazione degli intellettuali e funziona come elemento di aggregazione dopo numerose esperienze centrifughe».²⁴⁰ Tale visione è confermata anche sul piano merciológico, come ha dimostrato un recente studio di Renata D'Agostino, giacché il mercato librario chiede e anzi «sollecita una produzione che celebri il terribile evento, ma che genera anche testi che si propongono, stimolati dal Vesuvio, di “risuscitare” ne gli animi i furori poetici».²⁴¹

È dunque ben dimostrabile quanto affermava Galasso, ovvero che «dopo la seconda metà del secolo XVII la riflessione intellettuale avrebbe fatto sentire gli effetti di un grande rinnovamento [...]». Ma soprattutto avrebbe consentito a Napoli, sul piano culturale [...] il momento forse più intenso e più bello della sua storia moderna».²⁴² Sebbene sia bizzarro pensare che tra i fattori propulsori di tale rinnovamento culturale ci fosse una catastrofe.

²³⁸ Si riprende l'espressione dal saggio di ALFANO G., *La città delle catastrofi*, in *Atlante della letteratura italiana* (a cura di LUZZATTO S., PEDULLA' G.), II, Torino, Einaudi, 2011, pp. 527-533.

²³⁹ TAPIÉ L. V., *Barocco e classicismo* (trad. italiana di PARIZZI M.), Milano, Plon, 1957, pp. 94-97. Gli studi a cui si fa riferimento sono MARAVALL J., *La cultura del Barocco*, op. cit., e BRAUDEL F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, op. cit.

²⁴⁰ QUONDAM A., *La parola nel labirinto*, op. cit., p. 317. Le fonti indicano che più di 40.000 persone, dai casali circostanti la città, trovarono in Napoli riparo al disastro, fattore che contribuì ad aumentare il fenomeno di accentramento della popolazione cui abbiamo accennato nell'introduzione al secondo capitolo.

²⁴¹ D'AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano, Onofrio Riccio tra Maccaronea e i Carmina*, Casalnuovo, Phoebus, 2012, pp. 44-49. La studiosa sembra avere come riferimento quanto afferma il poeta Girolamo Fontanella nella lettera prefatoria all'*Ode al Vesuvio per l'incendio rinovato* (Napoli, Beltrano, 1632), per cui si rimanda al capitolo 3.3.

²⁴² GALASSO G., *Napoli capitale*, op. cit., pp. 123-126.

A ciò va inoltre aggiunto che le catastrofi naturali non furono l'unico fattore a incidere sulla letteratura meridionale. Nella Napoli spagnola lo spirito di ribellione nei confronti di un dominio ritenuto più volte oppressivo, e il frequente attrito tra fazione nobiliare e popolare, si fanno anticamera di una serie di disastri sociali, che insieme alle catastrofi naturali caratterizzarono la storia del Seicento in un susseguirsi di terribili eventi.

Assistiamo infatti nel 1585 all'uccisione dell'«eletto dal popolo» Giovanni Vincenzo Storace (a causa di un tumulto contro i baroni), nel 1620 alla «rivolta del pane» e nel 1622 alla «crisi finanziaria»; il 1647 è invece l'anno della «rivolta di Masaniello» (concomitante alla rivolta di Palermo agitata dal rivoluzionario Giuseppe D'Alesi), e il 1675 quello della sommossa antinobiliare ispirata alla rivolta antispagnola di Messina del 1674.

Le date di tali eventi, che si situano a cavallo delle principali produzioni letterarie del meridione, e sono parallele al consolidamento delle esperienze culturali presentate in questo capitolo, rappresentano anche gli anni di maggiore concentrazione delle liriche qui raccolte; esse risultano, dunque, tra i criteri adottati per la ripartizione dei testi inseriti nell'annesso alla tesi.²⁴³

I testi raccolti saranno infatti suddivisi in tre periodi: 1585-1630, 1631-1657, 1658-1690. Ciò per tenere conto innanzitutto della periodizzazione di Franco Croce, che permette un discorso sull'utilizzo della metafora iperbolica tra marinismo e classicismo. In seconda istanza per catalogare i *tòpoi* individuati in sezioni che si concentrino attorno ai disastri più rilevanti. Infine, perché essi sono strutturati sulle date di maggiore produzione libraria che risulta dal nostro computo.

L'analisi ed il commento ai testi si concentrerà invece nei sessantanni circa che vanno dal 1631 al 1690, da una parte per le motivazioni addotte da Amedeo Quondam, ovvero la rivelanza dei disastri come fattori generatori di un movimento barocco compatto; dall'altra parte perché il presente lavoro si occupa di 'topiche', e dimostreremo come è possibile parlare dello sviluppo di un *tòpos* dei disastri soltanto a partire da quella data (*infra* 3.2, 3.4).

Come nota Giancarlo Alfano, i testi prodotti a cavallo tra l'eruzione e la peste, le due maggiori catastrofi nella storia del Regno insieme alla rivoluzione di Masaniello, tali da "inglobare" nel tempo anche disastri minori o successivi, risultano «improntati [...] a un'ideologia conservatrice». Queste poesie si strutturano quasi sempre su un *background* mitologico ripetuto, un «repertorio

²⁴³ IBIDEM. Degli eventi citati daremo ampio riscontro nel commento ai testi raccolti.

tematico omogeneo» che permette in questo studio una ben definita catalogazione di tali ‘topiche’, e appaiono strettamente interconnesse, «collegate nell’immaginario popolare».²⁴⁴

Ciò avviene perché, come si è visto sul piano storico, la città si presenta costantemente agitata da catastrofi e problemi sociali, eventi che rappresentano la parte più cospicua della produzione scritta del Vicereame, sia quella letteraria, sia quella ‘cronachistica’, come avremo modo di dimostrare nel tessere una fitta rete di corrispondenze tra testi poetici e opere di carattere divulgativo.²⁴⁵ Per quanto riguarda il piano poetico, invece, la presenza di un immaginario catastrofico ripetuto si giustifica attraverso altri importanti fattori, tra cui l’esperienza del trauma rappresentata dalla catastrofe. Anche questi aspetti saranno tuttavia affrontati nei capitoli successivi, e perché c’è il bisogno di donare uno spazio adeguato a problematiche che è al momento troppo presto per approfondire, e perché quanto ci interessa in questa sede è soprattutto presentare la cronologia di determinati eventi. Il nostro obiettivo, in breve, è quello di inquadrare la storia della letteratura napoletana in relazione agli avvenimenti storici del XVII secolo.

²⁴⁴ Lo studioso, come vedremo, basa parte del suo ragionamento sulla ‘cronaca’ di un testimone della grande peste del 1656 (Nicolò Pasquale, *A’ posteri della peste di Napoli, e suo Regno Nell’anno 1656. Dalla redenzione del mondo. Racconto*, Napoli, di Fusco, 1668). Cfr. ALFANO G., *Introduzione* in ID., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Le tre catastrofi*, op. cit., pp. 12-17.

²⁴⁵ Al riguardo è importante segnalare ancora il progetto ERC DisComPoSE (2018-2021), *Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe: the Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*, cui il presente lavoro afferisce. Il gruppo di ricerca prende in esame testi come opuscoli, fogli volanti, avvisi a stampa e relazioni sui disastri, nei territori europei ed extraeuropei della Monarchia ispanica tra il XVI e il XVIII secolo. Centrando l’attenzione sui meccanismi e sulle reti di comunicazione, il progetto napoletano 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.

5.2 Dal Barocco all’Arcadia nella lirica napoletana: marinismo e neopetrarchismo

Patria del Marino e primo centro irradiatore del marinismo, Napoli, nel corso del Seicento ne ha seguito tutt’intero lo svolgimento della parabola dell’attività poetica, fino a registrare la presenza di marinisti ultrabarocchi come l’Artale e il Lubrano.²⁴⁶

La citazione di Quondam ci riporta un’ultima volta alla periodizzazione della letteratura barocca. Al fine di terminare il presente attraversamento con la fondazione dell’accademia dell’Arcadia, è utile riprendere le fila del discorso da Giuseppe Artale, «dominatore della scena barocca meridionale» della seconda metà del diciassettesimo secolo. In quanto poeta estremamente prolifico, le sue liriche coprono un lungo arco di tempo, e si pongono come paradigma perfetto per la scansione dei tempi dell’ultimo Barocco nel Sud Italia.²⁴⁷

La poetica di Artale, che Quondam analizza soprattutto in relazione alla raccolta dell’*Alloro fruttuoso*, (de Bonis, Napoli, 1672), è interpretata nell’ottica di un ‘esorbitante marinismo’. Essa funge infatti da risposta a quelle numerose poetiche tese ad una poesia di grave impegno morale,²⁴⁸ alla delineazione di «un nuovo modello di arguzia» che, lontano dagli eccessi del secentismo (Getto scriveva al riguardo di «petrarchismo pietroso»),²⁴⁹ non mirava più soltanto all’ottenimento di un «piacevole stupore», ma anche di «ingegnosamente rappresentare verità edificanti».

Analogia posizione è quella del gesuita Giacomo Lubrano, «con cui si tocca veramente il culmine dell’esperienza barocca, il suo punto di massima tensione». Esso viene raggiunto tramite l’esaurimento delle forme, del

²⁴⁶ QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 817.

²⁴⁷ CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, op. cit., pp. 224-267.

²⁴⁸ Il riferimento va soprattutto alle produzioni poetiche dei letterati Gesuiti, nonché ad alcune liriche nate in seno all’accademia degli Investiganti (*infra*).

²⁴⁹ GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, op. cit., p. 56.

linguaggio e dei temi che la lirica barocca aveva prodotto nel corso di un secolo.²⁵⁰

Per lo studioso tale posizione è ravvisabile anche in Giuseppe Battista,²⁵¹ e in molte delle manifestazioni degli *Affetti caritativi* (1674), libello satirico in evidente posizione polemica contro Lubrano, e in generale contro l'intera cerchia degli ultimi marinisti napoletani.²⁵² Numerose sono invero le polemiche in cui è ravvisabile il nome del grottagliese, come quelle ad esempio che lo opposero a Federigo Meninni o ancora a Giovanni Cicinelli, autore della *Censura del poetar moderno*, (Napoli, Passaro, 1672) per le quali al momento si rinvia alla bibliografia in nota.²⁵³

²⁵⁰ Lubrano sarà infatti tra gli ultimi poeti raccolti nell'appendice di testi sul disastro. Le *Scintille poetiche*, silloge pubblicata a Napoli nel 1692, rappresentano insieme alle *Poesie* di Pirro Schettino (Napoli 1693) le uniche eccezioni (giacché pubblicate entrambe *post mortem* ma concepite ragionevolmente intorno al '78) al limite che abbiamo imposto del 1690.

²⁵¹ Come già aveva indicato il suo contemporaneo Francesco Bonomi, che ne avrebbe curato la prima edizione di poesie, Battista andava «esaltato» per aver impiegato un linguaggio poetico inusitato, ricco di latinismi e vocaboli specialistici, ponendolo così come il *leader* di una nuova corrente poetica. Bonomi, è opportuno chiarirlo, si inseriva nella stessa linea interpretativa di Lorenzo Crasso (*infra*), «partigiano della causa del Battista». Crasso aveva infatti scritto una lettera prefatoria alle *Poesie meliche* in cui elogiava l'amico e sodale, opponendosi alle critiche dell'accademico Capponi. Bastino per il momento queste poche informazioni, mentre per una ricostruzione dettagliata della polemica si rimandi almeno a RASULO P., BRUNI P., GRISI F., *Giuseppe Battista e l'inquietudine barocca*, San Lorenzo del Vallo, CSR, 2003.

²⁵² Su Battista come poeta lirico si farà qui riferimento soprattutto all'ampia edizione critica a cura di RIZZO G., *Giuseppe Battista, Opere*, Congedo ed., Galatina, "Biblioteca di scrittori salentini", I, 2, 1991. Il volume riproduce sia le *Poesie meliche* (intere le prime tre sezioni, antologica la quarta), sia gli *Epicedi eroici*.

²⁵³ RIZZO G., *Polemiche tardo-barocche a Napoli: G. Battista, G. Cicinelli e F. Meninni*, «Critica letteraria», XIII, 1995, pp. 143-152; RIZZO G., *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, Galatina, Congedo, 1996, pp. 31-44; CARMINATI C., *Il ritratto del sonetto e della canzone di Federigo Meninni*, op. cit. (pp. 30-33). Come dimostrato dai due studiosi, l'opera di Cicinelli conferma proprio «l'ufficio di guida assunto nel quadro letterario di secondo Seicento da Battista», rappresentante paradigmatico di quel «poetar moderno» che consiste in un'evoluzione in direzione concettistica «del dettato mariniano» (Cfr. anche RIGA P., *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, op. cit., pp. 6-7). Al formulario idillico-amoroso del suo

Per Giovanni Getto, che pure tratta la polemica, tale volontà di innovazione tardobarocca, che ha numerosissimi riscontri, si manifesta soprattutto in quello che lo studioso definisce il «dato psicologico» improntato alle liriche d'amore.²⁵⁴ Esse presenterebbero in determinati poeti già quel gusto di «grazia» tipico del '700 arcadico (e si ricordi come *grazia* sia termine già riferito a La Fontaine, nonché al Fontanella di Getto), sebbene sia solo con la *Poetica* dell'autore (pubblicata a Venezia, per i tipi di Combi nel 1676) che un tentativo di rielaborazione di tali forme e moduli viene realmente concepito.²⁵⁵ Tuttavia l'opera, lo abbiamo visto nel primo capitolo, si rivela priva di tensione critica, ricalcando nient'altro che le teorizzazioni delle poetiche della seconda metà del XVI secolo, e porta a un nulla di fatto nell'ambito della teoria della lirica.

Accanto ai 'tre grandi' dell'ultimo barocco napoletano, Amedeo Quondam colloca una serie di minori con una linea lirica non facilmente identificabile, i quali mostrano «la persistenza del marinismo anche in fase di ormai affermata

predecessore, Battista sostituiva contenuti fortemente connotati in chiave etica, innovando (e innalzando) il proprio registro linguistico grazie all'innesto massiccio di tecnicismi, latinismi e neoformazioni.

²⁵⁴ GETTO G., *ivi*, p. 55. Il riferimento è qui alle *Poesie Meliche*, Napoli, Cicconio, 1650, la cui fortuna è testimoniata da RIGA P., *La poesia lirica a Napoli*, op. cit., pp. 6-7: «Ostile ad ogni esercizio di imitazione pedestre dei modelli consolidati della tradizione poetica volgare, Battista riversava la sua copiosa produzione lirica in una raccolta intitolata *Poesie meliche* suddivisa in cinque parti che possiedono una storia editoriale autonoma: la prima vide la luce a Napoli nel 1650 (Cicconio), la seconda e la terza a Venezia presso Francesco Baba rispettivamente nel 1653 e nel 1659. La quarta parte venne allegata alle prime tre in una stampa veneziana del 1666 (Menafoglio e Mortali), mentre la quinta e ultima parte fu pubblicata in un'edizione bolognese del 1670 allestita dall'accademico Gelato Giovan Francesco Bonomi, in seguito ristampata sempre a Bologna nel 1675 per i tipi di Del Frate e Rosati».

²⁵⁵ Sulla stessa linea di Quondam, che vorrebbe Battista «ultimo maestro dell'ultima generazione barocca», si veda anche PRINARI M., «*Che faci eterne alla mia gloria ho acceso*», *Giuseppe Battista e le Poesie Meliche*, in MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere*, op. cit., p. 215.

Arcadia». Questi sono Lorenzo Casaburi,²⁵⁶ maestro «della metafora arditissima», oscillante tra un gusto «di raffinata decadenza [...] e un forte sapore moralistico» (mentre il fratello Pietro, maggiore per produzione, condivide lo stesso gusto per l’emblematica che è di Muscettola),²⁵⁷ Federigo Meninni, Pirro Schettini,²⁵⁸ e Carlo Buragna.²⁵⁹ Questi poeti, che si inquadrano nell’ottica di un rinato petrarchismo (sebbene lontani dalle posizioni antimariniste manifestate in Italia da Carlo Maria Maggi e Francesco De Lemene), sono gli ultimi esponenti di un «rinnovamento antibarocco», e gli autori con cui concludiamo la presente periodizzazione, per motivi che a breve spiegheremo.

Prima di arrivare a tale conclusione però, risulta utile aprire una breve parentesi sulla nuova poesia petrarchista. Gli autori che ne fanno parte, infatti, lungo la linea sopra indicata relativamente alla fase «prearcadica» della letteratura barocca,²⁶⁰ rivestono non solo un ruolo importante nella scansione che qui si opera dei ‘tempi’ del Seicento, ma rappresentano in prima persona i maggiori esponenti della letteratura nazionale di quel periodo.

Un volume importante per lo studio di questi poeti, sebbene sia datato e abbia ricevuto così scarsa attenzione dalla critica che dal 1889 – primo anno di pubblicazione – è stato riedito solo una volta nel ’93, è sicuramente quello di Vittorio Caravelli,²⁶¹ studioso meridionalista.

Per Caravelli, i lirici meridionali antimarinisti, e soprattutto le figure di Schettini e di Buragna, ai quali la sua monografia è dedicata, rappresentano gli

²⁵⁶ Per un approfondimento sulle liriche di Lorenzo Casaburi si rimanda a BRANDOLI C., *Le stagioni poetiche di Lorenzo Casaburi Urries*, in MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere*, op. cit., pp. 263-290.

²⁵⁷ GETTO G., *ivi*, p. 65.

²⁵⁸ Per la lirica di Schettini, si fa riferimento all’edizione critica a cura di GIANNANTONIO V., *Pirro Schettini, Opere edite e inedite*, Firenze, Olschki, 1999.

²⁵⁹ Per la lirica di Buragna, si fa riferimento all’edizione critica a cura di MATT L., *Carlo Buragna, Poesie*, op. cit.

²⁶⁰ Sulla stessa linea di pensiero è opportuno ricordare ancora GIANNANTONIO V., *Immaginario e devozione biblica nel tardo barocco napoletano*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016.

²⁶¹ CARAVELLI V., *Pirro Schettini e l’antimarinismo*, Napoli, Tipografia della regia università, 1889.

antesignani dell’Arcadia, ovvero il punto di congiungimento che unisce il periodo del «secentismo più acuto (sc. Artale e Lubrano) alla fondazione di tale istituto»,²⁶² alla cui base ci sarebbe proprio il nuovo petrarchismo della scuola meridionale.

La linea lirica di Buragna, e quella di Schettini che è suo maestro, viene anche nelle maggiori biografie moderne (ad esempio quelle curate da Lovanio Rossi e da Luigi Fassò) interamente inquadrata all’interno della dimensione socioculturale dell’Accademia degli Investiganti di cui entrambi i poeti furono membri.²⁶³ Essa mirava a un razionale equilibrio tra petrarchismo e filosofia, tra la nuova poesia e la metodologia scientifica cartesiano-galileiana, dove il marinismo era rifiutato «per l’inconiugabilità del suo linguaggio con l’indagine speculativa, [...] risolto tutto in una esasperata ricerca formale, che annullava ogni possibilità di filosofica speculazione».²⁶⁴

Come spiega Quondam, «l’esercizio petrarchistico sottende sempre queste referenze ideologiche, almeno in questa sua prima fase, e si dispone coscientemente come operazione di razionale espressione della condizione umana». Esso, inoltre, «implicava riferimenti importanti alla dimensione sociopolitica e della filosofia politica che ne conseguì, le cui sorti sono strettamente collegate a quelle del “ceto civile” del Regno».²⁶⁵

Strettamente connesso coi problemi sociali del Sud Italia, infatti (*supra* 2.5.1), tale «ceto civile» Investigante, in ascesa nella capitale a partire dalla rivoluzione di Masaniello, la quale aveva rivelato la profonda crisi delle strutture burocratiche di Napoli, nonché distrutto «ogni residuo di feudalesimo», dimostrerà come le vecchie dinamiche del Vicereame non fossero più coniugabili con le idee del nuovo gruppo di intellettuali. Questa classe di «medio borghesi» innescava così sul piano letterario una «forza d’urto» enorme, che rigettava del tutto la «condizione barocca» nel suo complesso e la reinterpretava alla luce dell’avvenire del XVIII secolo. Tra le conseguenze più

²⁶² CARAVELLI V., *Pirateria letteraria*, estratto da *Vita nuova*, Firenze, a. 1, n. 41, 1889.

²⁶³ ROSSI L., *Carlo Buragna, Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma, Treccani, 1972 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-buragna_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-buragna_(Dizionario-Biografico)/)] e FASSO’ L., *Pirro Schettini, Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1936 [http://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-schettini_%28Enciclopedia-Italiana%29/].

²⁶⁴ QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 836.

²⁶⁵ IBIDEM.

rilevanti cui essa condusse c'è sicuramente il 'tramonto' del primato ecclesiastico nella gestione della cultura, il quale aveva caratterizzato l'intero Seicento italiano.²⁶⁶

La prospettiva di rinnovamento intellettuale napoletano, ormai in direzione definitiva di un totale rifiuto del marinismo, intuito «il secolare raccordo tra gesuitismo-feudalesimo-barocco»,²⁶⁷ nonché di una virata sempre più forte verso il moderno metodo scientifico europeo, non ha tuttavia quei forti caratteri di linearità che si esplicheranno in modo chiaro durante il Settecento.

Su di essa torneremo in maniera adeguata nel capitolo 4, lasciando al presente paragrafo una funzione di inquadramento storico-letterario dei più importanti poeti del periodo, nonché di delineazione di quelle tensioni culturali interne al Barocco, che rappresenteranno la base del commento ai testi inseriti nell'annesso alla tesi.²⁶⁸

Tra gli esponenti di questa nuova borghesia si annovera Antonio Caraccio.²⁶⁹ Il poeta esordisce fin da giovane in ambito Investigante, ma sebbene dedichi svariati sonetti all'ambito politico della capitale (come *S'allude al principio*

²⁶⁶ QUONDAM A., ivi: «la [...] potenza di mediazione politica (sc. di questo nuovo gruppo sociale) diverrà sempre più forte, soprattutto col sorgere delle polemiche anticurialistiche, quando cioè i baroni, fermamente intenzionati a difendere i loro privilegi nei confronti delle mire ecclesiastiche, cercheranno alleati preziosi tra questi intellettuali togati, che seppero fornire loro le giustificazioni teoriche e politiche dell'antcurialismo», la parentesi è nostra.

²⁶⁷ Per Quondam, in breve, la fine del periodo barocco è soprattutto legata a fattori di tipo storico, i cui prodromi sono individuabili nel mutamento del nuovo assetto sociale. Gli Investiganti propongono una «rivoluzione culturale» che si pone come alternativa alla gestione della cultura da parte del potere ecclesiastico-gesuitico, all'ideologia «aristotelico-feudale» ad essa sottesa. «Questo Petrarca napoletano di fine Seicento», insomma, «acquista le proporzioni di concretizzazione di un ideale "borghese" e "civile", nonché laico, di nobiltà [...], in contrapposizione ai valori feudali cavallereschi dell'eroismo e della grande impresa d'armi» che avevano caratterizzato la poesia barocca fino alla seconda metà del XVII secolo, ivi, pp. 836-837.

²⁶⁸ Specificamente riguardo alla produzione lirica di Pirro Schettini e di Carlo Buragna, che qui approfondiamo nel commento ai testi, abbiamo dedicato un intervento al XXIII Congresso ADI del 12-14 settembre 2019, dal titolo *Letteratura e scienze*. Esso è oggi consultabile negli atti di convegno conservati sul sito dell'associazione.

²⁶⁹ QUONDAM A., ivi, pp. 845-852.

delle rivoluzioni di Napoli del 1647), rivela in realtà un'esperienza politica spenta, vuota, una sorta di mero formalismo in cui si rispecchiava molta della società napoletana di fine Seicento. Al suo opposto si collocano le lodi e i panegirici di quegli Investiganti che abbiamo raccolto in una sezione apposita del *corpus*, i quali ben dimostrano una attiva partecipazione agli eventi politici della capitale.

Sul piano tecnico della poesia, l'autore è tuttavia un ottimo esempio della tendenza tardobarocca di una scrittura non più volta al meccanismo del concetto finale (o *aprosdoketon*),²⁷⁰ pur rifacendosi «al gusto barocco dell'orrido e dell'esasperazione». Esperienza ripartibile in tre fasi, come vuole Amedeo Quondam, la scrittura di Caraccio mostrerebbe in un primo momento un gusto celebrativo che è tipicamente barocco, mentre in una fase matura se ne distaccherebbe, approdando a uno stile più 'temperato'. Negli ultimi anni della sua attività, infine, si caratterizzerebbe in una poesia che lo studioso definisce già «prearcadica petrarchista», e che qui risulta utile alla ricostruzione di quel cambio del gusto che segna il passaggio di un'epoca (le sue *Poesie liriche*, del 1689, sono a solo un anno di distanza dalla fondazione dell'Arcadia).

Della stessa generazione, quella successiva a Buragna e Schettini, e dunque già pienamente arcadica, è Basilio Giannelli. Il poeta, se da una parte riprende la linea interpretativa che era già stata dei due Investiganti, cioè quella sperimentale neopetrarchista che si rileva soprattutto nei sonetti d'occasione,²⁷¹ dall'altra si dichiarerà in fase di maturità come poeta dell'Arcadia, con la pubblicazione nel 1690 delle *Poesie*, stampate a Napoli per Giacomo Raillard.

²⁷⁰ Su Caraccio come esempio di «cambiamento del gusto», Cfr. LEONE M., *Per una storia delle Forme poetiche tra Barocco e Arcadia: Le Poesie Liriche (1689) di Antonio Caraccio* in MONTAGNANI C., *Il nuovo canzoniere*, op. cit., pp. 333-351.

²⁷¹ Quello che qui viene chiamato *neopetrarchismo*, o nuovo petrarchismo napoletano, non è altro che la risultanza dell'interpretazione di Petrarca di fine '600. Sulla linea politica dell'Accademia degli investiganti, esso è posto in forte contrapposizione ai valori feudali e cavallereschi delle imprese d'armi (come già si è visto nell'Europa dei parr. 2.2.1 e 2.2.2), nella ripresa di una poesia che al contrario ripristinava «gli ideali di amore cortese» che erano stati del secolo scorso, e metteva alla berlina le «amplificazioni eroiche» dell'ultimo marinismo (si consulti anche solo a titolo di esempio la biografia del «sanguinario cavaliere» Artale). Cfr. QUONDAM A., *Barocco e Arcadia*, op. cit.

Amico di Giambattista Vico, come dimostra Cinzia Cassani,²⁷² Giannelli fu a riprese alterne partecipe di quel filone di cultura anticuriale, antiscolastica e cartesiana, innovativa dei metodi d'indagine scientifica e vicina alle esperienze europee, che si sviluppò a Napoli nella seconda metà del secolo. Esso ebbe nei medici Tommaso Cornelio, Leonardo Di Capua, Francesco D'Andrea i protagonisti più rappresentativi, e nell'attività dell'Accademia degli Investiganti il punto di riferimento collettivo (*infra* 4.2).

Al rinnovamento culturale di quegli anni, infatti, si accompagnò la crescita intellettuale e politica di questo “ceto civile”, legato alle professioni liberali, che intravede nuove opportunità di un'autonoma funzione civile e politica nell'incrinarsi del vecchio equilibrio tra aristocrazia e Viceregno.

La sua evoluzione poetica è ravvisabile nelle *Lettere* che lo stesso Giannelli dedicò ad Antonio Magliabechi tra il 1685 e il 1690. In queste è soprattutto con la lirica amorosa che il poeta si rivela già inserito nella linea di pensiero arcadica, dove al di là del formale utilizzo di nomi pastorali (ad esempio Filli, la donna amata, nome presente anche in Schettini per facile mediazione tassiana), il poeta si fa artefice di una natura che perde quel dinamismo tipico della fase barocca più intensa, per stilizzarsi in forme idilliache e serene, nelle quali si placano i turbamenti dell'animo tipici dei testi del primo Seicento (sebbene nella stessa raccolta non manchino le sezioni dedicate a temi filosofici o quelle relative a occasioni celebrative).²⁷³

Punto di arrivo della nostra storia letteraria, entrato a far parte definitivamente dell'Arcadia nel 1706 col nome di Cromeno Tegeatico e, dato di non poca importanza, ultimo letterato costretto all'abiura da parte dell'Inquisizione, al cui arresto sfuggì grazie al tremendo terremoto del Sannio nel 1688, si rivela autore di chiusura perfetto anche della nostra raccolta antologica.

Giannelli rappresenta infatti sia un ottimo esempio nell'evoluzione della forma sonetto tracciata nella prima sezione, che nell'autore assumerà forme «canzonettistiche» come in Caraccio, lontana dunque dalla *verve* epigrammatica

²⁷² CASSANI C., *Dizionario biografico degli italiani*, LIV, 2000, [[http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-giannelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/basilio-giannelli_(Dizionario-Biografico)/)].

²⁷³ IBIDEM.

che aveva caratterizzato quasi tutto il sonetto barocco, sia un'interessante testimonianza poetica dell'ultimo disastro naturale del XVII secolo.²⁷⁴

La presente ricerca, come già dichiarato, avrà limite nell'anno 1690. Ora, a partire dalle motivazioni già esposte da Calcaterra,²⁷⁵ potrebbe apparire ingenuo terminare una trattazione sul Barocco che culmina con la fondazione dell'Accademia dell'Arcadia. Stiamo qui consapevolmente trattando di fenomeni di lunga durata, e già la sola testimonianza di Caraccio (o della doppia 'anima' di Schettini e Buragna) rende ben evidente come presenze arcadiche fossero già presenti in anni comunemente conosciuti come barocchi.

A ciò si aggiunga la conclamata presenza di 'strascichi' barocchi, frammenti di marinismo (come il binomio Artale-Lubrano, nonché alcune «resistenze» poetiche dello stesso Caraccio, o il periodo giovanile di Schettini), che permangono anche nella prima metà del '700.²⁷⁶ È tuttavia opportuno anche rilevare la presenza di una serie di elementi di grande importanza, che ci spingono a terminare proprio in questa data.

La pubblicazione delle *Scintille poetiche*, di due anni successiva alla fondazione dell'Accademia dall'Arcadia,²⁷⁷ è uno di questi. La quasi contemporaneità de *Le poesie liriche* di Antonio Caraccio, che vengono pubblicate solo un anno prima, è un ulteriore dato di rilievo.

Tali testi non sono solo testimonianza dell'evoluzione strutturale del genere lirico, ma rappresentano anche un fondamentale campo di analisi della metafora e dell'iperbole, ovvero i meccanismi retorici alla base della chiusa epigrammatica che caratterizza il sonetto barocco.

²⁷⁴ BOZZOLA S., *La lirica delle origini*, op. cit., p. 102.

²⁷⁵ CALCATERRA C., *Barocco in Arcadia*, op. cit.

²⁷⁶ Sia utile ricordare, al termine della nostra periodizzazione, come un convegno tenutosi dieci anni dopo la pubblicazione dello studio di Carlo Calcaterra si trovava a ridisegnare i confini del Barocco a partire proprio dal Manierismo, e a terminare anch'esso con i primi decenni del Settecento: A.A.V.V., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Convegno Internazionale Roma 21-24 aprile 1960, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

²⁷⁷ Sulla data di scarto 1690-1692, alcune fonti ancora dibattono (*infra* Appendice dei testi), insistendo sulla dicitura di "ristampa" per il testo del 1692. Esso sarebbe infatti basato su una *editio princeps* perduta, ma che risulta pubblicata nel 1690.

Si consideri inoltre come il 1690 rappresenti il termine ultimo della corrispondenza di Basilio Giannelli con Antonio Magliabechi, testimonianza preziosa di una sorta di “Poetica del quotidiano”, che si accompagna alla redazione definitiva di una vera e propria *Poetica*, quella di Benedetto Menzini.²⁷⁸ Quest’ultima, nel ricalcare un classicismo di matrice rinascimentale, in cui tuttavia la Meraviglia gioca ancora un ruolo fondamentale, rappresenta al contempo un’apertura al nuovo e un ritorno al vecchio poetare classicista.

Ancora, il 1690, come il 1585 e il 1631 – i punti nodali del presente studio –, rappresenta una data fondamentale per l’analisi delle topiche del disastro di cui ci occuperemo nel terzo capitolo. Intorno a quest’anno si concentra infatti un importante numero di liriche a tematica disastrosa (circa una ventina tra l’88 e il ’92), le cui caratteristiche poste in relazione coi componimenti degli anni precedenti permettono di delineare l’evoluzione di una serie di *tòpoi* che scandiscono l’intera parabola barocca.

Poetiche barocche continuano risaputamente anche nel primo ’700, si faccia anche solo riferimento alla fortuna di cui godono gli *Epigrammi* di Battista, stampati fino al 1711, o allo stesso Caraccio che risulterà tra i poeti raccolti nelle *Rime degli Arcadi* nel 1717, o ancora a Pier Giuseppe Sanclemente (pseudonimo di Giuseppe Galeano), autore siciliano di *Liriche* stampate con successo fino al 1726. Si pensi anche a come molti lirici del Seicento siano stati presi a modello di scrittura dai letterati dell’Arcadia, così come abbiamo visto valere per Tasso, o Della Casa, o Petrarca in riferimento alle Poetiche secentesche. Questi argomenti, insieme ad altri che esporremo in seguito, giustificano e al contempo rigettano la linea cronologica qui scelta, la cui validità risulterà chiara solo in sede antologica, dove il commento ai testi selezionati mostrerà come è possibile portare a termine un discorso sulla lirica barocca proprio intorno agli anni ’90.

²⁷⁸ Benedetto Menzini, *Arte poetica*, cit. Per l’epistolario di Giannelli e Magliabechi si rimandi invece a QUONDAM A., RAK M., *Lettere dal Regno ad Antonio Magliabechi*, vol. 1, Napoli, Guida, 1978.

6. Appendice di studi bibliografici sul Barocco letterario

Arrivati a questo punto del ragionamento, prima di passare a un capitolo di impostazione metodologica sul *corpus* di liriche, si ritiene utile presentare un percorso bibliografico di studi sul Seicento letterario. Esso mira a tre scopi: il primo è mostrare le maggiori scuole di pensiero intervenute nel dibattito, il secondo è cercare una linea di percorrenza in cui inserire la presente ricerca, il terzo è dimostrare l'importanza che negli studi sul Barocco italiano ed europeo ha assunto e continua ad assumere la poesia lirica (in particolare quella meridionale).

La ricostruzione del concetto di Barocco in letteratura è come si è visto una strada di difficile praticabilità, una storia di impostazioni metodologiche che bisogna percorrere con attenzione. In questa appendice spiegheremo come essa si è formata, in tempi e modalità differenti, attraverso numerose e spesso contrastanti interpretazioni. Osserveremo, in ordine cronologico, l'applicazione delle categorie storiche di Benedetto Croce e di Giovanni Pozzi, quelle estetiche di Toffanin, di Zonta e di Praz, quelle sociologiche di Maravall (di cui ci siamo serviti in apertura del secondo capitolo), quelle tematico-stilistiche di Rousset (*supra* 1.7 ss., *infra* 3.1 ss.), e ne forniremo una visione di sintesi.

Tale attraversamento è compiuto al fine di stabilire, tra le numerose metodologie fornite dal '900 ad oggi, quali possano risultare ancora valide per il nostro specifico campo di analisi e, con uno sguardo volto alla considerazione di un fenomeno di estensione europea, ottenere in questo modo una visione completa dello sfondo in cui il Barocco letterario italiano va a inserirsi.

È opinione condivisa che qualunque ricostruzione bibliografica sugli studi del Barocco non può che cominciare da Benedetto Croce. È infatti a partire dai *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*,²⁷⁹ e dalla *Storia dell'età barocca*

²⁷⁹ CROCE B., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911. È opportuno segnalare che nel 1910 Croce aveva pubblicato con la casa editrice Laterza la già citata raccolta dei *Lirici marinisti*. Con essa si inaugurava la collana degli "Scrittori d'Italia", che fino al 1987 è stata tra le maggiori 'collezioni' di opere di autori secenteschi (tra cui è da evidenziare un cospicuo numero di raccolte poetiche).

in Italia,²⁸⁰ di pochi anni antecedente ai *Nuovi saggi*,²⁸¹ che una forte attenzione alle ‘questioni’ del Seicento sembra prendere forma in Italia. Spinto dal «bisogno di affinare quel tratto di storia italiana per bene intenderlo» e di approfondirne gli evidenti legami con la Controriforma, il Rinascimento e il Medioevo, il filosofo forniva tuttavia un giudizio essenzialmente negativo del periodo.

L’interesse degli studiosi di questi anni, fra i quali vanno annoverati il nome di Giuseppe Toffanin,²⁸² e quello di un giovanissimo Curzio Malaparte (con cui Toffanin avrà a discordare in materia di Controriforma),²⁸³ è poggiato sul piano delle grandi teorizzazioni di stile. Esso è inoltre rivolto in parte alla ripresa, in parte alla ridefinizione, dei concetti forniti dai precedenti manuali sette-ottocenteschi, ai quali si biasimava la scarsa problematizzazione della realtà storica del XVII secolo.

Lo stesso Croce, nell’*Introduzione* alla prima edizione dei *Saggi*, muoveva una critica di eccessiva semplificazione alle opere di Girolamo Tiraboschi e di Antonio Belloni (*supra* 2.3),²⁸⁴ che pure avevano affrontato il problema

²⁸⁰ CROCE B., *Storia dell’età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929. La pubblicazione è di un anno successiva all’edizione italiana di WÖLFFLIN H., *Rinascimento e barocco* (trad. italiana di FILIPPI L.), Firenze, Vallecchi, 1928 (su di esso torneremo nel capitolo 3.3 nel valutare l’influenza che le forme dell’arte hanno operato sullo sviluppo della letteratura barocca).

²⁸¹ CROCE B., *Nuovi Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948. In questa raccolta, che si pone diametralmente all’opposto della *Storia dell’età barocca* (soprattutto per il giudizio negativo fornito sull’intero ‘gusto’ barocco europeo), viene inoltre aggiunta la sezione *Poesia latina nel Seicento*, di cui *supra* 1.8.

²⁸² TOFFANIN G., *La fine dell’Umanesimo*, Milano, Bocca, 1920 e Id., *Idee poche ma chiare sulle origini del secentismo*, in «La cultura», n.3, Roma, 1924. Sebbene della stessa scuola di pensiero di Croce, Toffanin porta in ambito meridionale a una rottura con la linea crociana-desanctisiana. Interessato più alle questioni dell’aristotelismo padovano, che a quelle puramente di estetica (cui spesso Croce faceva riferimento), la sua posizione nell’ambito degli studi sul Barocco viene presentata e analizzata per intero da GETTO G., *Il barocco letterario in Italia*, op.cit.

²⁸³ MALAPARTE C. (alias SUCKERT E. K.), *La pazzia del Seicento* in Id. *Italia barbara*, Torino, Gobetti, 1926.

²⁸⁴ TIRABOSCHI G., *Storia della letteratura italiana*, op. cit.; BELLONI A. (a cura di), *Il Seicento*, in *Storia letteraria d’Italia*, 7, op. cit. Si rimanda inoltre a QUADRIO F. S., *Della*

dell'origine del Secentismo. Poco dopo, Toffanin ne contraddiceva proprio la periodizzazione – che veniva fatta partire dal poeta Tansillo (*supra* 2.5.1) –, ²⁸⁵ e posticipava il punto di inizio di una cultura barocca al 1570, anno di pubblicazione dei *Quattro libri della poesia thoscana* di Bernardino Tomitano. ²⁸⁶

Negli stessi anni dei *Nuovi saggi*, e in direzione prima affine, poi opposta a quella di Croce, che accomunava sotto l'etichetta di una «perversione» del gusto rinascimentale i termini di Barocco e Secentismo, appaiono il volume di Domenico Petrini, tra gli intellettuali romani della rivista «La Cultura» (allora diretta da Cesare De Lollis), e quello di D'Ors, pensatore catalano interessato soprattutto alle grandi categorie storiche della letteratura europea. ²⁸⁷

Quest'ultimo, pur persistendo nella continuità tra Rinascimento e Barocco, che qui condividiamo, e sulla quale ha insistito in Italia anche Giuseppe Zonta, ²⁸⁸ – mentre vi si erano opposti prima Carlo Calcaterra, che tacciava

storia e della ragione di ogni poesia, 4 voll., Milano, Agnelli, 1739-52; MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.

²⁸⁵ Su questa linea insiste anche CROCE F., *Tre momenti del Barocco letterario italiano*, op. cit., pp. 40-43; 98-105, affiancando il nome di Tansillo a quello di Di Costanzo (*supra* 1.5). Si leggano a tal riferimento *I capitoli*, XXIV, *Chi lascia il sentier vecchio e il novo piglia*, nonché l'uso che si fa nel testo dei termini *concetto* e *maraviglia*.

²⁸⁶ Su Bernardino Tomitano e l'aristotelismo padovano cfr. COLOMBO M., *Bernardino Tomitano e i Quattro libri della lingua thoscana*, in PELLEGRINI P. (a cura di), *Momenti del petrarchismo veneto*, atti del convegno (Belluno – Feltre, 15-16 ottobre 2004), Roma – Padova, Antenore, 2008.

²⁸⁷ PETRINI D., *Note sul barocco*, Rieti, Bibliotheca, 1929, oggi in SANTOLI V., *Dal barocco al decadentismo* in A.A.V.V., *Studi di letteratura italiana*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1957, e D'ORS E., *Del barocco*, op. cit (ed. or. 1935). Riguardo all'inserimento di uno studioso catalano in una linea di interpretazione soprattutto italiana, nonché per una più completa ricostruzione delle posizioni coincidenti di Petrini, De Lollis, e D'Ors, si rimanda a GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, op. cit., pp. 421-422.

²⁸⁸ ZONTA G., *Rinascimento, Aristotelismo e Barocco*, «Giornale storico della letteratura Italiana», CIV, 1934. È qui utile un veloce rimando a quanto abbiamo sostenuto soprattutto con Morpurgo-Tagliabue, studioso di estetica opposto alla linea crociana, il quale pure ha insistito, nella seconda metà del '900, su tale importantissima linea di continuità tra Barocco e Rinascimento. Per l'accademico milanese l'accento era tuttavia da porre su una linea di

l'intero periodo artistico letterario di pochezza lirica,²⁸⁹ poi in anni successivi Ferdinando Neri,²⁹⁰ nuovo direttore de «La Cultura» – allontanava l'idea del movimento secentesco dall'ipotesi di “decadimento”, interpretandolo piuttosto in un rapporto di antitesi Classicismo-Barocco.²⁹¹ D'Ors separava inoltre nettamente il termine ‘secentesco’ dal sinonimo di Secentismo, il quale andava a definirsi come una fase tarda del XVII secolo, caratterizzata da un'esasperazione delle forme del movimento in cui esso si sviluppa.²⁹²

Si crea in questo periodo un'importante polemica tra Croce e D'Ors, ricostruita in anni successivi da Giovanni Getto: da una parte c'era ancora la

coniunzione percorribile quasi esclusivamente attraverso la storia della Retorica aristotelica, sulla scia di quanto abbiamo esposto nel primo paragrafo (Cfr. MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, op. cit.).

²⁸⁹ CALCATERRA C., *Il Parnaso in rivolta, Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1940 (cfr. anche Id., *Il problema del Barocco*, in A.A.V.V., *Questioni e correnti di storia e letteratura*, Milano, Marzorati, 1949). Il giudizio dello studioso è alla stregua di una linea precrociana, e che risale a De Sanctis. Per questi, difatti, il Barocco era «un ideale frivolo e convenzionale, nessun senso della vita reale, un macchinismo vuoto, un repertorio logoro, in nessuna relazione con la società, un assoluto ozio interno, un'esaltazione lirica a freddo, un naturalismo grossolano», DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, vol. 2, op. cit., oggi in *Storia della letteratura italiana* (a cura di GALLO N.), vol. 2, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, pp. 609-610.

²⁹⁰ «Il problema del barocco sta nell'età sua, ed è tanto più interessante in quei limiti, ove resta ancor tanto da chiarire prima che la critica si accordi su una posizione precisa», NERI F., *Poesia nel tempo*, Torino, De Silva, 1948, p. 57. Si segnala al lettore che gli studi di Ferdinando Neri (in particolare il precedente *Gabriello Chiabrera e la Pleiade francese*, op. cit.) sono stati utilizzati in questo capitolo soprattutto per porre attenzione alle questioni della lirica nella scansione dei “tempi del Barocco” (*supra* 2.3).

²⁹¹ È utile ricordare come l'antitesi classicismo-barocco sia nel nostro studio soprattutto funzionale al corretto inquadramento della poesia lirica dei disastri. Essa, infatti, come abbiamo spiegato, si presenta un ottimo strumento di analisi per intervenire sulle questioni di stile in un'epoca costantemente tesa tra la misura e lo sperimentalismo della scrittura poetica (cfr. anche *infra* 3.1 ss.).

²⁹² Si faccia riferimento al riguardo, come esempio di una tendenza che approfondiremo nell'analisi dei testi della sezione antologica, alla poetica di un autore come Lubrano, la quale perfettamente rispecchia l'idea dorsiana di un «marinismo esasperato».

tendenza a condannare il Seicento come «varietà del brutto», a restringerlo negli spazi ristretti di un'ottica prevalentemente italiana, dall'altra si apriva invece la possibilità del Barocco come «categoria universale».²⁹³ Nato in opposizione al Classicismo, esso non ne rappresenta affatto la degenerazione, quanto piuttosto un momento di «antitesi» da cui acquista la dignità culturale fino ad allora negatagli (soprattutto in ambito poetico).

Sulla polemica ricordiamo come intervengano anche Francesco Flora,²⁹⁴ nel 1940, e Giulio Marzot nel 1944,²⁹⁵ entrambi della stessa scuola bolognese a cui apparteneva Calcaterra. La posizione dei due studiosi verte soprattutto su un indice di categorizzazione storica del movimento barocco: assodata la complessità nonché la lunga estensione del fenomeno culturale, da dove bisognerebbe farlo cominciare, e come va suddiviso?

Giungiamo con questa domanda alla seconda metà del '900. Negli anni '50 e '60 del secolo si segnalano il breve ma lucido studio di Angelo Romanò,²⁹⁶ e i volumi di Luciano Anceschi.²⁹⁷ Quest'ultimo interpreta l'intero XVII secolo su una linea che era già appartenuta a Calcaterra, ovvero quella di uno sperimentalismo lirico e filosofico che spezza i legami con il classicismo.²⁹⁸

²⁹³ GETTO G., *Barocco in prosa e in poesia*, op. cit., pp. 410-416, 422.

²⁹⁴ FLORA F., *Storia della letteratura italiana, Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Mondadori, 1940.

²⁹⁵ MARZOT G., *L'ingegno e il genio del Seicento*, op. cit. Contemporaneo al saggio di Marzot è quello di HERBERTZ R., *Philosophie des Barocks*, consultabile in «Annuaire de la Société Suisse de Philosophie», IV (1944), pp. 102-126. La posizione del filosofo, che avremo modo di esporre in maniera adeguata, è da rilevare come la prima ad esaltare la «spiritualità» del Barocco, ovvero il legame che si instaura tra la nuova scienza rappresentata da Keplero, Galileo, Newton, e la nuova poesia, che alle numerose scoperte scientifiche attingerà per il repertorio linguistico.

²⁹⁶ ROMANO' A., *Studi sul barocco*, in «Letteratura», n. 10, 1954. Specificamente sul primo quinquennio degli anni '50 (1950-1955) si rimandi all'articolo di LANZA F., *Studi sulla letteratura barocca (rassegna critica 1950-1955)*, «Aevum», a. 29, maggio-giugno 1955, pp. 255-269.

²⁹⁷ ANCESCHI L., *Le poetiche del Barocco*, op. cit.

²⁹⁸ Al riguardo è opportuna una chiarificazione. Il prima citato studio di Calcaterra, sebbene entrasse nello specifico della poesia barocca (che definiva «un libero affidarsi dello spirito alle

Dopo Anceschi, infine, è opportuno ricordare gli atti di un importante convegno curato da Vittore Branca,²⁹⁹ in cui gli studi italiani sembrano abbracciare nella loro totalità le teorie di D'Ors.

Tali interventi si situano a cavallo di numerosi studi stranieri, come quello di Helmut Hatzfeld, allievo della "scuola stilistica" di Karl Vossler, o quello di Lewis Mumford,³⁰⁰ in ambito architettonico, poi un nuovo lavoro di D'Ors,³⁰¹ incentrato sulla lirica di Góngora, ma soprattutto il monumentale volume di Rousset sull'importanza della metafora.³⁰²

Questi forniscono nuovi spunti di approfondimento sui limiti cronologici del Seicento, sebbene in un'ottica non ancora armonizzabile. Essa oscilla lungo categorie culturali che vanno da Tasso a Malherbe, non definendo in maniera del tutto chiara il punto di origine del nuovo ideale letterario, e fornendo un'interpretazione storica che spezza il legame crociano tra Barocco e Gesuitismo.³⁰³

immagini)), e avesse ben chiara l'idea per cui il fenomeno poetico barocco fosse «una questione europea», negava tuttavia che si potesse riconoscere il valore di 'vera' lirica alla poesia del Seicento. Luciano Anceschi, invece, condividendo con Calcaterra l'idea di un fenomeno comune europeo, teneva soprattutto a valutare l'influenza che sulla letteratura aveva operato «la nuova dottrina e immagine dell'universo, che la nuova scienza e la nuova filosofia [...] andarono elaborando», come illustreremo nel quarto capitolo.

²⁹⁹ Cfr. PARATORE E., *Barocco storico e categoriale*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo* (a cura di BRANCA V.), atti del convegno di Venezia, 10-13 novembre 1976, Firenze, Olschki, 1979.

³⁰⁰ HATZFELD H., *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1964, e MUMFORD L., *City in History*, cap. II, San Diego, Harcourt, 1961. Di Vossler è importante segnalare la monografia su *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, Beck'sche, 1932, nonché la pubblicazione del *Carteggio (1899-1949) Croce-Vossler*, a cura di CUTINELLA RENDINA E, Napoli, Bibliopolis, 1991.

³⁰¹ D'ORS E., *Gongorismo y Surrealismo como problema del Barroco*, «La Nueva Democracia», ottobre 1954.

³⁰² ROUSSET J., *La Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit.

³⁰³ Su tale legame insisteranno invece BATTISTINI A., RAIMONDI E., *Retoriche e poetiche dominanti*, op. cit. Nel nostro elaborato di tesi esso sarà adeguatamente approfondito nell'ultimo paragrafo del capitolo 3.

Riguardo alla posizione di Croce nei confronti del Seicento è tuttavia necessario un chiarimento. Non si vuole qui certo ridurre la annosa questione di Croce e il Barocco alle poche righe di una raccolta di studi; è tuttavia anche vero che per esporre in maniera adeguata la complessità del suo pensiero, notoriamente più volte mutato nel corso degli anni, sarebbe necessario dedicare al filosofo un intero studio monografico.

Sia lecito per ora limitarci ad affermare che uno dei motivi principali per cui il critico ebbe modo di imporsi come ‘caposcuola’ per così lungo tempo, fu soprattutto l’applicazione del suo metodo di indagine. Esso spingeva difatti a proseguire le ricerche sul Seicento in relazione a una forte incidenza dell’elemento storico, e da qui l’importanza per lo studioso di mettere in relazione il Barocco con i fenomeni ad esso contigui. Tuttavia il problema che questa impostazione avrebbe rivelato a lungo termine era che, sebbene partisse da basi di più volte conclamata oggettività, essa finiva paradossalmente con il chiudere in compartimenti stagni proprio quei fenomeni che Benedetto Croce aveva rivalutati dalla precedente tradizione di studi.³⁰⁴

Tornando di nuovo al percorso bibliografico, tra gli anni ’60 e ’70 si segnalano, prima in Germania, il volume di Theodor Elwert,³⁰⁵ che indica in Di Costanzo (*Rime*, 1580 ca., cit.) e Tansillo (*Liriche*, 1560 ca., cit.) i precursori del nuovo gusto letterario, poi in Spagna quello di José Maravall, che abbiamo utilizzato per l’impostazione storica del secondo capitolo.³⁰⁶

In Italia nello stesso periodo si era aperta l’epoca delle grandi storie moderne della letteratura italiana, che vede una ‘frenetica’ attività delle case editrici, tra cui soprattutto la romana Salerno, la fiorentina Sansoni e le milanesi Garzanti e Vallardi. Tra queste si segnalano quelle di Carmine Jannaco,³⁰⁷ Enrico

³⁰⁴ GETTO G., *Il Barocco letterario*, op. cit., p. 115. Per un ottimo studio sulla posizione di Croce nei confronti del Barocco si rimandi almeno a DE GRANDI M., *Benedetto Croce e il Seicento*, Milano, Marzorati, 1962.

³⁰⁵ ELWERT T. W., *La poesia lirica italiana del Seicento*, op. cit.

³⁰⁶ MARAVALL J., *La cultura del Barroco, Análisis de una structúra estorica*, Barcelona, Ariel, 1975 (trad. italiana *La cultura del Barocco*, op. cit.).

³⁰⁷ JANNACO C. (a cura di), *Storia della letteratura Italiana*, III, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1963.

Malato,³⁰⁸ Cecchi e Sapegno,³⁰⁹ Mazzacurati e Battaglia,³¹⁰ Franco Croce,³¹¹ che offrono una visione di intero del XVII secolo, nonché di tutte le maggiori interpretazioni proposte fino a quel momento.

I volumi di Franco Croce, in particolare, sono ancora oggi uno studio imprescindibile per la periodizzazione della poesia italiana meridionale. Essi rappresentano un momento di analisi profonda sulle poetiche di una rosa di poeti napoletani che hanno lungamente influenzato la cultura del Seicento.

Ai sopracitati vanno infine aggiunti il volume di Mario Praz, quello di Ezio Raimondi, e quello di Giovanni Pozzi. Il primo interviene sull'idea di Barocco in Italia e in Inghilterra (nell'ottica ancora di un fenomeno 'unitario' europeo), nonché sul suo evidente legame con il Manierismo e la poesia del '500.³¹² Ezio Raimondi invece, allievo di Calcaterra, approfondisce ulteriormente il legame tra Cinque e Seicento attraverso lo sviluppo delle Poetiche e delle Retoriche del XVI secolo, la scissione tra platonismo ed aristotelismo, la questione dei generi letterari.³¹³ Giovanni Pozzi, infine, torna in materia di categorie stilistiche e

³⁰⁸ MALATO E. (a cura di), *La fine del Cinquecento e il Seicento: l'età barocca* in *Storia della letteratura italiana*, Volume V, Roma, Salerno, 1967.

³⁰⁹ SAPEGNO N., CECCHI E. (a cura di), *La lirica concettistica, le idee religiose del Cinquecento* in *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1965-1969.

³¹⁰ MAZZACURATI G., BATTAGLIA S., *Rinascimento e Barocco*, op. cit.

³¹¹ CROCE F., *Le poetiche del barocco in Italia*, op. cit., e Id. *Tre momenti del barocco italiano*, op. cit. Il volume di Franco Croce ha fornito impostazione allo scheletro del secondo capitolo, esso è infatti l'unico volume tra i citati che attraversa il fenomeno barocco in maniera cronologica e lineare.

³¹² PRAZ M., *Universo Barocco*, in Id. *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960. È opportuno ricordare che il termine Manierismo inteso come concetto storico letterario entri nel dizionario della critica solo a partire dalla traduzione inglese del '53 del volume di CURTIUS E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). Per uno studio minuto del Manierismo attraverso la storia della trattatistica e numerosi testi poetici è importante rimandare al volume di un allievo di Getto, OSSOLA C., *Autunno del Rinascimento, «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971. Per un approfondimento dello stesso periodo in un'ottica europea cfr. inoltre HOCKE G. R., *Il manierismo nella letteratura*, Milano, Garzanti, 1965 (ed. or. 1959)

³¹³ RAIMONDI E., *Rinascimento inquieto*, op. cit. Su una linea simile a quella di Raimondi, e con il chiaro intento di fornire una «estetica» alla letteratura barocca, si confronti anche il

storiografiche, tenendo soprattutto ad approfondire il legame tra Barocco e Manierismo, e collocando il suo massimo autore, Marino, più vicino al secondo che al primo.³¹⁴

Quanto ne risulta è ancora l'esistenza di un problema di 'inquadramento' del Barocco italiano, la difficoltà di separarlo dal Rinascimento e dal Manierismo, nonché il tentativo di definire una serie di costanti storiche e stilistiche che potessero risultare utili a delimitare i limiti cronologici del fenomeno letterario secentesco.

In anni più recenti sono un nuovo volume di Anceschi,³¹⁵ testimonianza di un forte interesse da parte della scuola di Bologna per le questioni del Seicento, e poi quello di Marc Fumaroli a tornare sulla questione del Barocco come periodo storico letterario.³¹⁶

Da una parte i due studi restituiscono a Giambattista Marino un ruolo di preminenza nella nascita del nuovo movimento – come voleva anche Belloni, e come vuole oggi un importante filone della critica contemporanea –,³¹⁷

precedente MONTANO R., *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

³¹⁴ POZZI G., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974. Al riguardo, come commenta Emilio Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», 2, 2012: «Alla prova di una verifica concreta, sul filo di un esame stilistico e retorico, oltre che ideologico, lo studioso ticinese raccoglieva segnali contrastanti e il Barocco sembrava, come fenomeno inafferrabile, quasi sfarinarsi tra le mani. Dall'interno di un'esperienza ventennale, e di una pratica continua con le massime opere del Marino (*Dicerie sacre* prima, *Adone* dopo, con l'edizione del poema a stampa nel 1976), Pozzi finiva per smussare ogni tornante, per cancellare linee di passaggio e per collocare il Marino stesso, almeno per le sue predilezioni figurative e letterarie, in area prossima alla stagione manierista, sottraendo al barocco italiano il suo interprete principale».

³¹⁵ ANCESCHI L., *L'idea del Barocco*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.

³¹⁶ FUMAROLI M., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo* (trad. italiana di BOTTO M.), Milano, Adelphi, 1994.

³¹⁷ Sull'importanza di Marino come «autore centrale» nella definizione del Barocco, una posizione ridiscussa soprattutto negli ultimi tempi (cfr. *supra* 1.1.7) è utile rimandare al volume a cura di CABANI M. C., CORRADINI M., LEONE M., RUSSO E., *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone*, op. cit., pp. 1-2: «sembra indiscutibile che gli ultimi due

dall'altra si interviene nuovamente sulla dicotomia Barocco-Seicentismo, tanto 'cara' al pensiero di Croce, che aveva avuto in Italia enorme fortuna.³¹⁸

Per quest'ultimo, sulla cui linea si innesta Andrea Battistini,³¹⁹ i due termini erano, sì, da separare, ma non comunque bastevoli da soli per l'interpretazione di un secolo che sembra caratterizzarsi per una miriade di linee centrifughe.³²⁰

I numerosi tentativi degli studiosi del Seicento di condurre a una visione evenemenziale caratteristiche culturali che sono di lunga durata risultano spesse volte delle forzature, ma è anche vero che tali operazioni testimoniano un importante interesse nei confronti di un secolo che veniva ancora avvertito come non del tutto sondato.

Una visione di insieme delle motivazioni che si nascondono dietro la linea dei nuovi studi ci viene fornita in maniera eloquente da Walter Binni, come riportato da Raimondi alla fine degli anni '90, nell'edizione accresciuta del già citato *Rinascimento inquieto*, per il quale:

'decenni' (sc. del XXI secolo) siano stati decenni buoni per gli studi sul Marino [...]. Una rassegna bibliografica [...] ha contato 118 voci bibliografiche solo negli ultimi 7 anni, tra le quali [...] ben 11 edizioni, a testimonianza di una ripresa pressoché organica dei testi». Sull'importanza del poeta napoletano torneremo nuovamente nella raccolta dei testi, dove la presenza di modelli mariniani per l'intero XVII secolo permette un ragionamento sulla effettiva durata del fenomeno marinista, nonché sulla importanza che esso assume per la definizione di elementi come la metafora, il concetto, l'arguzia, di cui abbiamo abbondantemente discusso nella parte teorica.

³¹⁸ Basti consultare alla voce «secentismo» il *Dizionario letterario Bompiani*, I, Milano, 1949, pp. 275-289, in cui «i due termini [...] si appaiono e anzi si identificano».

³¹⁹ BATTISTINI, A. (a cura di), *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000.

³²⁰ Il problema è qui relativo al significato che «secentismo» aveva assunto nella critica del diciottesimo secolo (Bettinelli e Tiraboschi), per cui esso era l'equivalente di «spagnolismo». La questione era stata già affrontata nella prima metà del '900 da Francesco D'Ovidio e Arturo Farinelli, per i quali piuttosto che di «spagnolismo» sarebbe stato adeguato parlare di «italianismo», nella misura in cui l'importanza del petrarchismo, e quella del marinismo, avrebbero influito sulla letteratura spagnola e non viceversa. Cfr. CROCE B., *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*, op. cit., pp. 189-195.

L'attuale situazione della critica italiana è contrassegnata da un ampio movimento di ripensamento metodologico, da un'esigenza di tradurre esperienza critica in coscienza metodologica, di confrontare istanze ed esperienze sul metro di principi generali.³²¹

Non c'è quindi da stupirsi, continua lo studioso, se gli anni '80 e '90 abbiano fruttato soltanto delle proposte parziali, dal momento che esse avevano prima di tutto l'esigenza di chiarire cosa fosse una «storiografia letteraria» applicata al Barocco.

Gli anni '90 testimoniano una forte attenzione per la lirica barocca, e si chiudono con il volume di Blanco-Morel, studiosa del rapporto tra Poetica e Retorica nel Seicento attraverso le opere dei maggiori trattatisti spagnoli. Le intuizioni della studiosa si rivelano perfettamente applicabili anche alle questioni teoriche della poesia sui disastri, come avremo modo di dimostrare nel terzo capitolo.³²²

Il 2000 si apre invece con la sopracitata monografia di Andrea Battistini che, sulla linea di Flora,³²³ ritorna in materia di categorie storiografiche. Battistini, sebbene tacci la lirica italiana di scarsa rilevanza rispetto alla poesia europea, un giudizio dal quale ci siamo discostati più volte (*supra* 2.2), fornisce tuttavia

³²¹ RAIMONDI E., *Rinascimento inquieto*, op. cit., p. 259. Un fattore del volume di Raimondi su cui è importante insistere è che in esso, dopo un capitolo dedicato all'inquadramento storico-stilistico di Rinascimento e Barocco (*Tentativi di nuova periodizzazione della storia letteraria*), l'ultima sezione sia riservata ai poeti meridionali del secondo Cinquecento. Qui la dimostrazione di una compagine culturale impegnata in una vastissima produzione di poesia lirica permette di rilevare una forte linea di continuità con quanto si sostiene in questa tesi, ovvero il ruolo primario che la lirica ricopre nelle grandi 'questioni' del Barocco. La poesia lirica, e in particolare quella meridionale, in cui lo studioso individua la nascita della «argutezza [...], in quanto esito tecnico dell'epigramma del XVI secolo» risulta in maniera indiscutibile tra gli elementi fondanti del movimento barocco italiano ed europeo.

³²² BLANCO-MOREL M., *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI et XVII siècles*, Université de Lille, 1998-1999. L'imponente volume conchiude inoltre molti dei ragionamenti già delineati nel precedente BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, op. cit., il quale perfettamente si inserisce nella linea disegnata da Binni.

³²³ FLORA F., *Storia della letteratura italiana*, op. cit.

un'ottima sintesi degli studi sul Barocco nel '900, nell'ottica soprattutto di una *reductio ad unitatem* di un fenomeno molteplice e apparentemente sconfinato.

Per quanto riguarda i primi anni del nuovo millennio si segnala soprattutto la raccolta di saggi del torinese Bàrberi Squarotti, la quale rappresenta un momento di studio approfondito sui seguenti autori: Giambattista Marino, Paolo Giordano Orsini, Pietro Casaburi Urries, Giuseppe Salomoni, Bartolomeo Dotti. Uno dei punti di discussione più interessanti dell'opera è rappresentato dal fatto che essa termini con l'Alfieri satirico (1777-1801), sulla linea di un'inquietudine e di un «capovolgimento del classico» che sembra essere il motivo di connessione tra i poeti raccolti.³²⁴

Ancora coevi al volume di Battistini sono lo studio di Giorgio Fulco,³²⁵ della nuova scuola di filologia partenopea che faceva capo a Salvatore Battaglia, e una nuova edizione ampliata dei sopracitati volumi di Getto,³²⁶ la quale dona impostazione alla presente storia bibliografica.

Di Getto è utile ricordare, nonostante la critica nei confronti degli studiosi precedenti, come egli da un lato si inserisse in una linea interpretativa molto simile a quella di Calcaterra – da cui lo separava l'appartenenza a due scuole di pensiero diverse, quella bolognese e quella torinese –. Dall'altro lato è invece opportuno segnalare come lo studioso avesse percorso quella strada che già

³²⁴ BARBERI SQUAROTTI G., *Il cannocchiale barocco*, op. cit. Molto del materiale dell'opera vi confluisce da Id., *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, III, Torino, UTET, 1990, pp. 445-457. È qui inoltre opportuno segnalare due fattori importanti delle case editrici italiane, così come evidenziato con Benedetto Croce e le numerose *Storia della letteratura italiana* degli anni '60 e '70. Il primo è che la UTET risulta tra le case editrici torinesi (insieme a TEA e a RES) che più a lungo si sono attivate nella pubblicazione di studi sul Seicento (si pensi ai *Marinisti* di Getto, la *Storia della critica letteraria* di Baroni e così via). Il secondo fattore è che dal 1993 al 2017 Squarotti è stato il direttore della collana "Scrinium" della casa editrice RES. Ad oggi essa raccoglie il maggior numero di edizioni di lirici barocchi meridionali, tra cui Scipione Errico, Girolamo Fontanella, Pietro Casaburi Urries, Ascanio Pignatelli, Antonio Basso [<http://www.edres.it/le-nostre-collezioni/#scrinium>].

³²⁵ FULCO G., *La meravigliosa passione*, Roma, Salerno, 2001. Il volume sviluppa parte del materiale già contenuto in un precedente saggio, Id. *Il sogno di una «Galeria»: Nuovi documenti sul Marino collezionista*, in «Antologia delle belle arti» IX, n. 12, 1979.

³²⁶ L'edizione, a cura di Marziano Guglielminetti, riunisce i due studi *La polemica sul Barocco*, op. cit., e *Barocco in prosa e in poesia*, op. cit.

confermava il Tasso delle *Rime* (1582-1587) come punto di svolta del nuovo ideale europeo,³²⁷ un argomento su cui abbiamo insistito soprattutto nel primo capitolo.

Ancora dello stesso periodo del nuovo *Barocco letterario in Italia*, segno di un rinnovato interesse per le ‘questioni’ del Seicento negli ultimi vent’anni, è poi il volume che raccoglie gli atti di due seminari tenutisi a Roma tra il 2001 e il 2002, sulla presenza di una forte linea petrarchesca nella lirica barocca, a cura di Amedeo Quondam,³²⁸ studioso conosciuto soprattutto per alcuni importanti volumi sul Seicento napoletano, nonché tra le maggiori fonti da noi ‘interpellate’ per un’interpretazione dell’ultimo marinismo.

Il 2005 infine si segnala per il volume di Jon Snyder, italianista di scuola statunitense, che sulla base degli studi di Giulio Marzot pone l’accento sul rapporto tra arte ed ingegno in poesia, il «prodotto culturale» che per lo studioso rappresenta al meglio la ricerca del ‘bello’ e della ‘meraviglia’ caratteristica di un secolo intero.³²⁹ Al 2007 è invece datato lo studio di Marco Leone *Geminae Voces*, una rivalutazione importante della lirica secentista nel meridione d’Italia, con un’attenzione rivolta soprattutto alla poesia neolatina del XVII secolo.³³⁰

³²⁷ «Con il Tasso, per la prima volta, in una grande personalità poetica, si avverte in maniera sensibile il modificarsi di quel clima proprio del Rinascimento nel qual era venuta meno ogni tensione trascendentale, per il prevalere di una visione della vita di armonia e di equilibrio, di fiducia nell’uomo e nella natura [...]. Spezzato ormai l’equilibrio del mondo umanistico, senza che sia più dato ritrovare lo slancio dinamico trascendentale gotico, la semplice medievale certezza di un Dio al vertice del mondo, si afferma un sentimento turbato di tutto il reale», GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, op. cit., p. 429.

³²⁸ QUONDAM A. (a cura di), *Petrarca in barocco, Cantieri Petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004.

³²⁹ SNYDER J., *L’estetica del barocco*, op.cit. e MARZOT G., *L’ingegno e il genio del Seicento*, op. cit.

³³⁰ LEONE M., *Geminae voces*, op.cit. Lo studio, concentrato soprattutto sul piano della lirica, porta e a una nuova interpretazione della poesia neolatina del Seicento – che viene ora rivalutata in termini di originalità (dopo il giudizio negativo di Croce) –, e una riscoperta di un gruppo di poeti finora del tutto ignorati del Barocco meridionale, come i salentini D’Alessandro e Cicala.

Il 2012 vede il volume di Tomaso Montanari, che prosegue nell'ottica dorsiana di un Barocco come categoria culturale universale.³³¹ Quest'ultimo, pur se dichiaratamente un manuale di storia dell'arte, fornisce una precisa sistemazione storiografica di Rinascimento, Manierismo e Barocco, discutendo in maniera attenta i tentativi accumulatisi nel tempo di fornire una periodizzazione essenzialmente riduttiva del Barocco italiano ed europeo.

Per lo studioso, tale operazione organizzativa può essere riducibile alle due date che hanno avuto più fortuna nella storia della critica: il 1520, anno della fine del Manierismo, e il 1585-1590, gli anni del pontificato di Sisto V, sottolineando così l'influenza della Controriforma sullo sviluppo dei nascenti fenomeni culturali.³³²

Negli ultimi dieci anni si sono occupati di Barocco il prima citato Barberi Squarotti, e Roberto Gigliucci, studioso di scuola romana.³³³ Gigliucci, in un attento studio sul «realismo» della lirica secentista – l'asse portante del binomio *fictio*-realtà nella poesia sui disastri (*infra* 3.3) –, affronta e ridiscute le categorie estetiche di Benedetto Croce, nella visione di un ampliamento e dello spettro poetico e dei generi letterari.

Ai nomi dei due studiosi andrebbero affiancati, nella consapevolezza di non poter chiudere un'appendice degli studi sulla letteratura barocca in un punto preciso, quelli di numerosi studiosi e di case editrici che nel nuovo millennio dimostrano un forte interesse per la poesia lirica del XVII secolo, in particolar modo quella meridionale. Tra questi è opportuno segnalare, a solo titolo esemplificativo di una tendenza estremamente viva, la casa editrice Edisud (per la quale ha curato numerose edizioni di poeti secenteschi Luigi Montella),³³⁴ e

³³¹ MONTANARI T., *Il Barocco*, op. cit.

³³² *Supra*, parr. 2.2.1 ss.

³³³ GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit.

³³⁴ MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de Rossi*, op. cit., Id. *L'arpa poetica di Tommaso Gaudiosi*, op. cit., Id. *Un oscuro barocchista del Seicento: Baldassarre Pisani. Con l'edizione dei sonetti*, op. cit.

la collana dei “Classici della letteratura calabrese” della Rubbettino (coordinata da Pasquino Crupi).³³⁵

In conclusione, quanto ci interessa dimostrare con la presente raccolta di studi sul Seicento è relativo soprattutto a due fattori. Il primo è evidenziare come l’interesse nei confronti del XVII secolo abbia una storia bibliografica lunga e complessa, fatta di ampliamenti e restringimenti cronologici, di imposizioni di gusto e di continuamente ridiscusse categorie stilistiche. Il secondo fattore è invece relativo al ruolo di primo piano che nel Barocco ricopre la poesia lirica, in tutti i paesi europei investiti in maniera diretta o indiretta dal fenomeno secentesco.

Come già anticipato, questo percorso bibliografico non ha l’intenzione di fornire una lista completa degli studiosi intervenuti nel dibattito, quanto piuttosto un quadro generale di linee e tendenze interpretative che aiutino meglio a inquadrare le problematiche all’interno delle quali si muove la presente tesi di dottorato. È tuttavia opportuno segnalare che il nostro attraversamento rende chiare due ‘questioni’ importanti.

La prima è che pur occupandoci nel presente studio di una specifica area geografica (quella del Viceregno di Napoli) e di una precisa tipologia lirica, con l’intento di mettere in risalto l’importanza dell’elemento geografico unito con quello storico (nell’ottica di una valutazione delle diverse ‘aree’ del barocco),³³⁶ risulta impossibile non inquadrare la nostra analisi in una cornice più ampia, che è quella del Barocco come categoria storica europea. Come si è visto, l’idea di una «categoria universale» si è sempre fatta ‘prepotentemente’ spazio tra gli studiosi del Seicento, ed essa risulta imprescindibile per uno studio sul XVII secolo.

La seconda ‘questione’ è strettamente connessa alla prima e riguarda, pur permanendo come primaria la considerazione del Barocco come un fenomeno europeo e dunque ‘unitario’ (almeno dal punto di vista stilistico), la necessità di

³³⁵ CRUPI P., *Cesare Monitio, La Talia-Il Vesbio furioso*, op. cit., Id., *Rime in lode di Donna Giovanna Castriota Carrafa*, op. cit., D’ELIA A., *Francesco della Valle*, Catanzaro, Rubbettino, 2004.

³³⁶ Sull’importanza di tale impostazione è utile rimandare anche al breve ma fondamentale articolo di Emilio Russo (utile soprattutto a fissare un punto sulle ‘questioni’ della letteratura barocca italiana), *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, op. cit.

delimitare ogni ‘frazione’ di questa unità: le Poetiche e le Retoriche di riferimento, i differenti canoni accademici, principî di gusto ben determinati in decenni precisi. Ciò si compie soprattutto per affrontare in maniera adeguata il problema della lirica dei disastri nel Vicereame spagnolo di Napoli, il quale va al contempo inserito e in una dimensione europea (per evidenti motivi storici), e in uno spazio ‘ristretto’ che considera soltanto una porzione dell’estensione del fenomeno seicentesco.

La nostra impostazione, in breve, attraversando i grandi manuali storici che hanno influenzato tendenze per così dire ‘minori’ e di scarsa fortuna, cerca di fornire una lettura delle scuole di pensiero italiane ed europee che sono intervenute sul Seicento letterario, con un occhio rivolto soprattutto alle questioni della lirica, al fine di poter adeguatamente introdurre un discorso sulla possibilità dell’esistenza di ‘costanti’ letterarie nel Barocco, un argomento di cui adesso ci occuperemo specificamente.³³⁷

³³⁷ Sebbene la presente ricostruzione bibliografica attraversi l’intero Novecento è opportuno chiarire al lettore che a causa della specificità del nostro studio, e al fine di un’omogeneità di contenuto con l’intero elaborato di tesi, non è stato possibile dedicarsi alla problematizzazione delle fasi storiche in cui il concetto di barocco letterario si forma in Italia (Risorgimento, Fascismo, Prima Repubblica). È infatti nostro interesse concentrarci sulle scuole di pensiero che hanno influenzato l’interpretazione del fenomeno seicentesco, e porre l’attenzione soprattutto alla questione retorica. Per un approfondimento delle problematiche storiche rimandiamo dunque ai seguenti studi: CILIBERTO M., *Croce e Gentile europei*, «l’Unità», 2 aprile 1991; BATTISTINI A., *Il Barocco e la decadenza italiana*, in MUSCI A., RUSSO R. (a cura di), *Filosofia civile e crisi della ragione*, Roma, Storia e letteratura, 2016.

Capitolo 3 La lirica meridionale dei disastri

Critica tematica e teoria del prototipo

Cos'è la realtà se si abbandona la sfera del desiderare e dell'immaginare? Uno strano esotismo che si deve soltanto fissare con stupore e bloccare nella sua invadenza, e che per il resto si può lasciar perdere? Oppure la realtà si rivela come la massa plastica di un complesso, che in primo e in ultimo luogo fa pensare all'energia che richiede per essere plasmata? O è l'atrio del museo estetico, dove pezzi scelti vengono tenuti a disposizione del processo del godere e del suo raffinamento? O è la scritta sulla parete del nulla, che rimanda alla via dietro l'angolo oltre il quale si cela – ignoto – il definitivo, oppure che per altre scritte rimanda solo a se stessa?

Hans Blumenberg, *La leggibilità del mondo*.

1.1 Ancora sul concettismo, Tesauro e Gracián, dall'ingegno ai *tòpoi*

Nel primo paragrafo di questo capitolo si ripropongono e definiscono alcuni termini necessari a introdurre 'le topiche' della nostra raccolta di poesie sul disastro. In esso vedremo come si inquadrano i *tòpoi*, elemento a cui abbiamo accennato più volte nell'ambito della *inventio* retorica, in un discorso che pertiene esclusivamente alla lirica.

Al fine di introdurre gradualmente il lettore a una sezione che è soprattutto di applicazione metodologica (*infra* 3.2, 3.4), riteniamo opportuno cominciare il nostro ragionamento con la definizione del termine *ingegno*, di cui Blanco-Morel ha tracciato un'utile storia semantica, che in seguito compie anche per il termine *concetto*.

Basato sulla radice del verbo latino *gigno* (*generare*), il sostantivo *ingegno* indica «les qualités naturelles d'une chose».¹ Se applicato a un individuo esso può inoltre «dénoter son tempérament», ovvero il carattere, come è attestato a partire da Cicerone.² Un terzo significato del termine (*esprit* nel testo francese) si ricava dal latino tardo, in cui *ingegno* è ciò che si oppone alla natura e appartiene alla tecnica, o a ciò che dalla tecnica è prodotto, e cioè l'artificio, come si legge in Tertulliano.³

Nella Spagna del '400 esso è utilizzato in maniera ancora assai vaga, e designa «une qualité composée de vivacité, de pénétration, d'activité [...] pour les lettres ou les sciences, ou même de bon jugement ou de prudence», come testimoniano alcuni passi del *Cancionero* di Juan del Encina (1496).⁴

Il sostantivo assume un significato molto vicino a quello del periodo barocco ne *La Lozana andaluza* (1528) di Francisco Delicado. In quest'opera, la protagonista cordovana,⁵ dotata di un *ingenio* "superiore", mette in mostra un ampio campionario di astuzia e sagacia, da una parte impartendo lezioni di «éloquence aux hommes les plus doctes», dall'altro donando «à toutes les prostituées» consigli di «subtilité».⁶

¹ La studiosa qui cita come esempio Virgilio, *Georgiche*, cit., II, vv. 177-178: «Nunc locus arborum ingeniis, quae robora cuique, / quis color, et quae sit rebus natura ferendis».

² Cicerone, *De Officiis*, cit., I, 14: «suum quisque noscat ingenium».

³ BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 25. L'esempio che la studiosa riporta è quello del secondo libro dell'*Ad Nationes*, 12, 7-13: «hoc ingenio [diu] securus». In questo breve periodo *ingenium* è tradotto da Alfred Ernout e Antoine Meillet (*Dictionnaire étymologique de la langue latine*) con il termine *artifice*.

⁴ *ivi*, pp. 28-29.

⁵ È utile ricordare come Cordova sia il luogo di nascita di Seneca, autore che abbiamo indicato tra i nuovi modelli di scrittura barocca insieme a Lucano (anch'egli spagnolo). Secondo Blanco-Morel, Francisco Delicado giocherebbe sulla ambivalenza del termine *ingenio*, paragonando la rigida moralità del filosofo latino con la spregiudicatezza mostrata dall'eroina dell'opera.

⁶ IBIDEM. Un ulteriore significato che è utile aggiungere alla lista di Blanco-Morel appare in Juan Huarte, *Examen de ingenios para las ciencias*, Huesca, 1575. In questo testo, il medico e fisico della Spagna imperiale sembra riprendere appieno la semantica che il termine aveva assunto nel *De Officiis* ciceroniano, per cui *ingenio* sta a indicare «la diferencia de habilidades en los hombres» (pp. 1-2 dell'edizione a cura di de IRIARTE M., *El doctor Huarte de San Juan y su Examen de ingenios*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948).

È solo nel pieno Seicento che il campo semantico di *ingegno* acquisisce una maggiore fissità, soprattutto quando esso è affiancato ai significati di Acutezza (*pointe* nel testo francese),⁷ e di Concetto. Con Tesauro e Gracián, ad esempio, l'ingegno diventa una *qualità* caratteristica dello scrittore (*agudeza*), e si manifesta nei passaggi di un testo in cui sono presenti «des *agudezas* ou des *conceptos*».⁸

L'esempio che Blanco-Morel propone in questo caso è prima quello del *Quijote* (1605), l'*ingenioso hidalgo* di Cervantes, poi quello de *La Dorotea* (1632) di Lope de Vega.⁹ Il primo è testimonianza di come l'uso antico di *ingenio* sia ormai del tutto integrato con quello moderno, dal momento che il «prestige» conferito all'autore non è solo quello di aver “imbastito” un ricco repertorio di citazioni antiche, frasi epigrammatiche e «*sentencias*». Esso si lega anche al fatto che la storia da lui raccontata, di conseguenza la sua “arte”, sia il frutto di una «*imitation parfaite*», la quale risulta più soddisfacente della storia stessa, poiché valica il confine tra *fictio* e verisimile.¹⁰

Il secondo esempio, invece, è ancora testimonianza del perfetto rapporto che intercorre tra «outil employé» e «écrivain», dunque tra ‘strumento’ ed ‘autore’, ‘macchina’ e ‘uomo’, tra ‘prodotto’ e ‘intelligenza’, ma su tali associazioni è opportuno soffermarsi dopo aver attraversato i significati dell'altro termine fondamentale del XVII secolo: il concetto.

Per quanto riguarda il Concetto, il termine è derivazione del participio perfetto del verbo latino *concipio* (*conceptus*), ovvero *raccogliere*, ed è definito «l'acte par excellence de l'esprit» (le *agudezas* ne sarebbero in tal caso l'oggetto).¹¹

⁷ Esso denota la *punta*, l'*acumen* della lingua latina, la «bellezza acuta, pungente, acuminata, piccante, aguzza, appunta, simile al ferro con cui si taglia o si trafigge». Cfr. PERNIOLA M., *Introduzione a Baltasar Gracián, Arte dell'acutezza*, op. cit., ma anche CURTIUS E., *Letteratura europea e medioevo latino*, op. cit., pp. 325-326.

⁸ BLANCO-MOREL M., op. cit., pp. 28-30.

⁹ IBIDEM.

¹⁰ Su *fictio* e realtà *supra*, parr. 2, 7.1, 7.2 del primo capitolo e *infra* paragrafo 3 del presente capitolo. Si rimandi inoltre, come anticipazione di un ragionamento che porteremo nelle sezioni successive, a Tommaso Campanella, *Poetica*, cit., capp. V, X, XXV.

¹¹ BLANCO-MOREL M., *ivi*.

Nel latino classico il suo significato corrisponde raramente a quello che assume nelle lingue moderne, ovvero *pensiero*, mentre nella filosofia scolastica esso è soggetto a una bipartizione: da una parte il *conceptus formalis*, dall'altra il *conceptus objectivus*. Il primo, come dimostra Cipriano Soarez (*De Arte Rhetorica*, 1652), trattatista gesuita sulle cui relazioni con Tesauro e Gracián si è scritto soprattutto negli ultimi anni,¹² rappresenta «l'acte lui même, ou bien le mot, par lequel l'intelligence conçoit une chose ou un rapport commun».¹³ Il secondo, invece, è «cette chose ou ce rapport commun qui sont connus et représentés de manière propre et immédiate par le concept formel; ainsi l'acte que nous faisons dans l'esprit pour concevoir l'homme se nomme concept formel; mais l'homme connu et représenté par cet acte s'appelle concept objectif».¹⁴

Concetto 'formale' e concetto 'oggettivo' rappresentano quindi due modalità della *locuzione* (*supra* 1.6), e la differenza tra i due si situerebbe tra l'atto della 'concezione', e l'oggetto 'concepito', una dicotomia su cui avremo modo di ragionare più distesamente in seguito,¹⁵ soprattutto attraverso le teorie di Bachelard (*infra* 3.1.2).

Il concetto è, come anticipato, un meccanismo utilizzato soprattutto in poesia, e in questo ambito esso assume lo stesso significato che ha la parola *sententia* in

¹² Si rimandi almeno a DIETZ MOSS J., WALLACE W. A., *Rhetoric and dialectic in the Time of Galileo*, Washington, The Catholic University of America Press, 2003, e a MOLINARO A., *L'agudeza y arte de ingenio e il Cannocchiale aristotelico: Il ruolo del De arte rhetorica di Cipriano Soarez*, «Rivista di filologia e letterature ispaniche», XVIII, 2015. Per l'edizione critica del trattato si rimanda a FLYNN L., *The De Arte Rhetorica (1568) by Cyprian Soarez, A Translation with Introduction and Notes*, University of Florida, 1955 (ultima edizione ampliata 2001).

¹³ BLANCO-MOREL M., op. cit., pp. 56-57.

¹⁴ *ivi*, pp. 58-59.

¹⁵ Poiché questi due termini appartengono anche all'ambito religioso, oltre che a quello filosofico-letterario, risulta utile rimandare a Mattia Aquario, *Dilucidationes in XII. libros Primae Philosophiae Aristotelis*, Roma, Bonsadini, 1584, a Pedro da Fonseca, *Commentariorum in Metaphysicorum Aristotelis Stagiritae libros*, Tomus 1, Köln, Zetzner, 1615 (edizione moderna a cura di OLMS G., Hildesheim, 1964), e allo studio di FORLIVESI M., *La distinction entre concept formel et concept objectif: Suárez, Pasqualigo, Mastri*, «Les Études philosophiques», 57 (2002), pp. 3-30.

latino, come Blanco-Morel ricava da un sonetto di Garcilaso che «désigne la bouche par la périphrase: la partie qui déclare le *concepto* de l'âme». ¹⁶

Sullo sviluppo di tale “concetto poetico”, secondo la studiosa è opportuno soprattutto valutare la ‘lunga’ influenza che il neoplatonismo fiorentino ha operato sulla poesia europea. ¹⁷ Concetto, infatti, nel suo significato primario corrisponderebbe a “idea concepita”, e a sostegno di questa tesi Blanco-Morel riporta numerose poesie gongoriste, di cui approfondisce soprattutto l'esempio di Juana Inés de la Cruz, e del poemetto lirico *Primero sueño*. Qui la «*fureur sacrée [...] le désordre sublime*», termini chiave della poetica platonica (*supra* 1.5), producono un concetto che viene descritto come «*métaphore sexuelle*», un barlume semidivino «dont s'engendrent des pensées ardentes et d'une profondeur surhumaine. La trace d'un mystère sacré apparaît en filigran dans les épithètes qui qualifient communément ces pensées poétiques: “*conceptos altos, profundos, peregrinos*”». ¹⁸

Dopo questo attraversamento dei due termini cardine della poesia secentesca, la studiosa francese passa a spiegarne la relativa applicazione. Per Blanco-Morel gli ambiti di maggiore utilizzo di questi concetti sono i *tòpoi* epici o amorosi, gli inserti mitologici, ¹⁹ le “speculazioni ingegnose” dei poeti. Nello

¹⁶ BLANCO-MOREL M., *ivi*, pp. 60-62. Il sonetto è il XXXIII, vv. 9-11, dell'edizione a cura di MORROS B., *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Planeta, 2007 (cfr. anche DI PINTO M., *Garcilaso de la Vega, Poesie complete*, vol. I, *Le liriche*, Napoli, Liguori, 2004).

¹⁷ Al riguardo cfr. almeno HANKINS J., *The myth of the Platonic Academy of Florence*, «Renaissance Quarterly», XLIV, 3, 1991, pp. 429-475, e GENTILE S., TOUSSAINT S. (a cura di), *Marsilio Ficino, fonti, testi, fortuna*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2006.

¹⁸ BLANCO-MOREL M., *ivi*. Il frammento riportato nel testo corrisponde all'*Epinicio gratulatorio* delle *Obras Completas* a cura di MENDEZ PLANCARTE A. (México, 1951-1957), p. 158. I versi sono i seguenti (si citano il primo e l'ultimo distico): «La dulce ardiente llama / el pecho anima escaso / [...] / la lumbre haciendo pura / que frenética sea la cordura». Sull'analisi del testo cfr. anche JOHNSON C. D., *Hyperboles, The Rhetoric of Excess*, *op. cit.*, pp. 222-251.

¹⁹ In francese *récits mythologiques*. Per TROUSSON R., *Un problème de littérature comparée: Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes, 1965, essi sono definiti

specifico, ciò che interessa maggiormente la studiosa è la funzione che nella forma sonetto ricopre l'ampio spettro della metafora barocca. È infatti la metafora (o l'iperbole, o l'ipotiposi) l'espedito retorico attraverso cui il poeta condensa i *tòpoi*, gli inserti mitologici e le 'acutezze' di un testo.²⁰ Tale meccanismo, come dimostreremo, risulta nel nostro studio sulla poesia dei disastri l'elemento di maggiore omogeneità per un attraversamento del *corpus* raccolto (*infra*, 3.2 ss.). Prima di arrivare a questa conclusione, però, procediamo secondo l'ordine degli argomenti presentati.

Quanto è importante al momento sottolineare è che per Blanco-Morel, benché sia univocamente accettato dagli studiosi del Barocco che la Retorica nel '600 sia interamente volta all'utilizzo degli ornamenti poetici (dunque alla sola *elocutio*), risulta tuttavia innegabile che nelle liriche più mature dei poeti del XVII secolo «le discours poétique soit supporté par une ossature d'arguments».²¹

La frase isolata, infatti, la cosiddetta *quaestio*,²² la tipica struttura del verso epigrammatico che abbiamo illustrato nel primo capitolo, e che per la studiosa ha nel testo quasi la funzione di una «thèse à établir», benché non faccia più riferimento a una grammatica di norme sulla costruzione del discorso, 'gioca' ancora un ruolo importante al livello della pura *inventio*.

L'*inventio*, tuttavia, non è più da intendersi la parte dell'istituto retorico che regolava le leggi del discorso, e che attraverso Morpurgo-Tagliabue abbiamo dimostrato essere «in crisi» nel XVII secolo.²³ Essa è anzi filiazione di questa crisi, quasi una 'mitosi' da cui nascono due *inventiones*, una della Poetica, e una della Retorica.

«thèmes d'heros». Si avverte il lettore che su Trousson torneremo a breve per un corretto inquadramento dei termini *tòpos*, tema e motivo.

²⁰ BLANCO-MOREL M., *ivi*, pp. 62-64.

²¹ *Ivi*, pp. 291-293.

²² *Supra*, parr. 5 ss. del primo capitolo. La *quaestio* o 'domanda lirica' è quanto attraverso Quintiliano (*Institutio*, cit.) abbiamo definito la chiusura *ex abrupto* di un testo. Essa si struttura spesso volte in forma di domanda (o *interrogatio*) ed è caratteristica non solo dei sonetti ma anche dei madrigali, sia a causa dell'ibridismo delle forme poetiche, sia per la comune influenza del modello epigrammatico.

²³ MORPURGO-TAGLIABUE G., *Aristotelismo e Barocco*, op. cit., pp. 127-134.

La prima, l'*inventio* poetica, starebbe alla base dell'ingegno strumentale, della creazione degli elementi tipici della lirica barocca: le lunghe digressioni, le "torsioni" lessicali, il gusto per gli 'ornamenti'. Questi poggierebbero ancora sull'Arte della ricerca degli argomenti, il cui obiettivo è genericamente definito «l'établissement d'une topique».²⁴ Tale semplificazione spiegherebbe per Blanco-Morel la confusione che avviene nel Seicento tra *inventio* e *dispositio* – giacché entrambe si occupano de «la typologie des arguments» –, e la conseguente nascita di un nuovo istituto poetico basato sulla sola *elocutio* (*supra* 1.8).

Seguendo il ragionamento della studiosa, se all'*inventio* retorica perteneva la progressione del discorso di idea in idea, in breve la strutturazione di una «thèse» a cui mirava l'intera ossatura del discorso (con l'ausilio della prima scartata *dispositio*), questa *inventio* poetica si occupa invece della progressione di immagine in immagine.²⁵

Il risultato più importante di tale 'smontaggio' delle parti della Retorica, come aveva già messo in evidenza Curtius, è lo sviluppo che si ha degli *argumenta* a categorie di generale applicabilità dell'ambito letterario;²⁶ quelli

²⁴ BLANCO-MOREL M., *ivi*, pp. 291-292. La studiosa riprende la teoria da Sánchez de las Brozas, *El arte de hablar*, 1556 (edizione a cura di MERINO JEREZ L., Alcañiz, 2007), e la corrobora attraverso CURTIUS E., *Letteratura europea e Medioevo latino*, op. cit. Curtius è difatti tra i primi studiosi (insieme a Batllori, García Berrio, Blanca Periñan, Grady, e Hidalgo-Serna) che hanno rivalutato l'*Agudeza* in senso positivo, mostrandone anzitutto il rapporto con le fonti antiche, poi il suo profondo carattere filosofico.

²⁵ IBIDEM. Cfr. anche BARTHES R., *L'ancienne rhétorique*, op.cit., pp. 75-76.

²⁶ Sulla definizione di *argumentum* (argomento) si rimanda al primo capitolo del presente studio, par. 4. Riguardo al suo ampliamento all'oggetto poetico si rimanda a SEGRE C., *Tema/Motivo* in ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 53 (su cui torneremo nel capitolo 4): «Tra i risultati più consistenti della stereotipizzazione culturale, sono certo da annoverare i *topoi*: tanto che Curtius vi ha fondato sopra una rassegna di temi letterari dall'antichità classica all'età moderna. Nella retorica classica i *koinòì topoi* (*loci communes*) erano argomenti adatti ad essere sviluppati al servizio d'una tesi, in vari generi di discorso: il loro assieme costituiva, a detta di Quintiliano, le *argumentorum sedes*. La memoria era infatti concepita come uno spazio nei cui luoghi (*topoi*, *loci*) si situano le idee: a questi luoghi ricorre l'oratore quando cerca argomenti adatti alle situazioni e alle parti del discorso [...]. Nel medioevo - estintisi il discorso politico e quello giudiziario - la retorica estende l'uso

che Zumthor, sulla linea di Panofsky, avrebbe poi definito «types», «segni formali nella testura (*pattern*) delle opere» che permettono di individuare le ‘tracce’ di determinate tradizioni letterarie.

Al riguardo risulta utile, per il ragionamento che verrà sviluppato più avanti in questa tesi, tenere presente che i *types* si classificano in base a due principi, uno di espressione e l’altro di contenuto. Il primo è riferibile alle forme poetiche «ripetute» in cui è compreso un contenuto figurativo, ed è legato al lessico, al ritmo e alla sintassi. Il secondo è ciò che comunemente si chiama *tòpos*, «tipi a dominante figurativa, debolmente lessicalizzati e senza marca sintattica particolare», una definizione su cui torneremo nel paragrafo successivo.²⁷

Quanto a noi principalmente interessa in questa sezione è chiederci se l’operazione qui proposta, la quale prevede l’individuamento di «costanti tematiche» in una raccolta di testi che non si struttura sull’analisi di un singolo autore, ma di una pratica molteplice, e in un arco temporale che ricopre quasi un secolo intero, possa o meno rilevare delle ‘invarianti’ (delle ricorrenze terminologiche, degli schemi figurativi, dei *types*) che siano alla base della formazione di un codice letterario.

Un’operazione simile a quella che qui proponiamo, tra le più recenti che abbiano tenuto conto della variabilità di entrambi i fattori a cui il nostro *corpus* è soggetto (l’ampio arco temporale e la produzione di autori diversi), è il volume di Francesco Orlando sugli *Oggetti desueti*.²⁸ Questi raccoglie un vasto catalogo di «oggetti» letterari in tempi distanti (tra il XVIII e il XX secolo), e in numerosi autori, la cui ricerca è giustificata dal rinvenimento di «costanti metastoriche o logiche» come quelle che lo studioso definisce la «non-

dei *topoi* a tutti i tipi di testo; essi divengono dei *clichés* di generale utilizzabilità letteraria e si estendono a tutti i settori della vita che possono essere [...] modellati dalla letteratura. Così, tra gli antichi edifici della retorica, la topica costituisce il magazzino: “Vi si trovano le idee di carattere più generale: tali da poter essere usate in tutti i discorsi e tutti gli scritti”».

²⁷ Cfr. ZUMTHOR P., *Semiologia e poetica medievale*, op. cit., pp. 84-89; 359; PANOFSKY E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (trad. italiana di GHERARDI M.), Firenze, La Nuova Italia, 1952-1973, pp. 75-81.

²⁸ ORLANDO F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993. Ultima edizione riveduta e ampliata (a cura di PELLEGRINI L.), 2015.

funzionalità» di un dato oggetto e «l'accumulo di merci-feticcio». Di esse Orlando riscontra una grande frequenza storico-letteraria tra il Sette e l'Ottocento, a causa della nascita del metodo di produzione capitalistico, i cui effetti rintraccia e nella rivoluzione industriale dell'Inghilterra e nella rivoluzione francese.

Nel nostro caso, le categorie storiche delineate nel precedente capitolo, come l'assolutismo della religione o la nascita di un nuovo modo di concepire i fenomeni della natura, insieme con fattori sociali come la guerra, le carestie, la peste, o le catastrofi naturali, comprovati in maniera maggiore che in qualunque altro secolo, giustificano una raccolta di poesie a tema disastroso. Essa, sebbene si relazioni con molti autori e in un vasto arco di tempo, tiene conto di una fortissima unità geoculturale: quella della esperienza barocca nel Vicereame di Napoli. La sua diffusione, lungo le 'linee' tracciate nel capitolo 2, è un elemento fondamentale per considerare l'evoluzione o la permanenza di date costanti.

La validità di tale operazione è stata in parte già dimostrata nel 2000, in un'antologia a cura di Giancarlo Alfano, Andrea Mazzucchi e Marcello Barbato, benché su un numero di testi minore rispetto a quelli qui raccolti, e in una suddivisione tematica che tiene conto di tre specifici disastri: l'eruzione del Vesuvio, la rivoluzione di Masaniello, l'epidemia di peste.²⁹

Il presente studio si differenzia dai precedenti non solo per l'ampiezza del materiale a disposizione, quanto soprattutto per l'attenzione rivolta all'analisi della metafora nel Barocco, e al particolare ruolo che essa svolge nella poesia dei disastri. È il dispositivo metaforico, infatti, la costante più evidente dei nostri testi (che esso sia l'iperbole, l'*adynaton* o la catacresi), e tale idea di lettura è ben dimostrabile attraverso gli strumenti retorico-poetici forniti nel primo capitolo, nonché dal loro utilizzo in senso critico.

Deciso dunque di considerare la metafora barocca una costante tematica, un modello fisso, essa va innanzitutto, come indica Giuseppe Conte, «sincronizzata

²⁹ ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, op. cit. Per quanto riguarda nello specifico le poesie sul Vesuvio una raccolta tematica è stata operata da CASTORINA E., in una tesi di dottorato dal titolo *Vesuvi ardenti, La ricezione poetica dell'erudizione del 1631 nella letteratura barocca*, Napoli, FedOA, 2008. Sulla rivoluzione di Masaniello invece, su cui torneremo nel capitolo 4.5, è al momento utile rimandare a D'ALESSIO S., *Contagi, La rivolta napoletana del 1647- '48: linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003.

per poi poterla inserire nella diacronia», va immessa cioè in un prospetto storico letterario che ne garantisca gli aspetti caratterizzanti e ne rilevi gli elementi distintivi rispetto ad altri momenti diacronici.³⁰

Nel nostro caso la diacronia è rappresentata dal succedersi dei tre tempi del Barocco (marinismo, classicismo e neopetrarchismo), i quali risultano un valido strumento di ‘ripartizione’ di un fenomeno complesso e di lunga durata, mentre la sincronia va necessariamente considerata insieme al fattore diatopico, che corrisponde a quanto abbiamo esposto dell’estensione della cultura accademica napoletana (*supra*, parr. 2.4, 2.5).

L’idea che in questo studio sosteniamo, in breve, è quella dell’esistenza di un «modello culturale» di riferimento che, pur confermando la divisione in fasi della letteratura secentesca, ne riveli una forte omogeneità interna, una Semiosfera, per dirla con Lotman (*infra* capp. 3.2, 4.5):³¹ un utilizzo specifico della metafora che possa risultare l’elemento principale per un’analisi di «unità» tematiche e stilistiche.³² Ciò viene compiuto sia a testimonianza del fatto che i poeti qui raccolti fossero pienamente consapevoli delle differenti Poetiche di appartenenza, sia a conferma che l’utilizzo della metafora si regoli proprio in base a tali categorie.

Al riguardo si rivela fruttuosa per il ragionamento portato in questa tesi la differenza tra Tematica e Tematologia che approfondiremo a breve, e sulla quale in Italia ha particolarmente insistito Armando Gnisci.³³ La prima è lo studio e la raccolta dei temi di uno o più testi, che viene regolato a un principio

³⁰ CONTE G., *La metafora barocca*, op. cit., p. 28.

³¹ Cfr. LOTMAN J., *Tesi per una semiotica delle culture* (trad. italiana di SEDDA F.), Roma, Meltemi, 2006 (prima edizione in lingua russa 1973).

³² Ivi, pp. 103-106. Su Lotman e sul concetto di semiosfera torneremo specificamente nel capitolo 4.5.

³³ GNISCI A. (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, p. 51. È utile inoltre rimandare anche al volume da cui Gnisci trae le sue considerazioni, KOCH M., LUDWIG G. (a cura di), *Vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Litteratur*, Berlino, Haag, 1890, il quale è interamente consultabile al link qui di seguito [<https://archive.org/details/ZeitschriftFuerVergleichendeLiteraturgeschichte3-1890/page/n7>].

Per quanto riguarda il termine *tematologia*, è opportuno ricordare come esso sia invenzione di Harry Levin (*Thematology*), e che fu teorizzato per la prima volta nel volume *Perspectives of Criticism*, Harvard University Press, 1950.

di sincronia (singolo testo o opera di singolo autore) o di diacronia (plurimi testi e/o distanti nel tempo); la seconda è lo studio «comparato» di temi e miti letterari, e il rinvenimento delle tracce che questi lasciano nella sedimentazione letteraria.

Dal momento che la lirica dei disastri è spesso soggetta a una scissione tra natura apparentemente narrativa del mito e momenti di pura espressione lirica, la relazione tra tematologia e *Stoffgeschichte*, la branca di studi di origine tedesca che si occupa della storia dei “materiali” letterari, dove *Stoff* è la traduzione di ciò che nel presente chiameremo Tema o Soggetto (mentre in francese il termine è confuso con l’ambivalenza del sostantivo *mythe*), sarà presto spiegata nel corso dell’esposizione.³⁴

1.2 Tra Poetica e Retorica: temi, motivi e *tòpoi*

Per introdurre il ragionamento sulla metafora come costante è importante mettere ordine all’interno delle categorie esposte nel precedente paragrafo, a partire da quelle di *tema*, *motivo*, *tòpos*, *mito*, spesso confuse tra loro o non utilizzate in maniera adeguata. Come spiega Gerald Prince:

Le thème est à l'intrigue ce que le sens est à la forme; le thème est ce dont l'intrigue constitue une projection temporelle; le thème, c'est le développement d'un sujet; le thème, dans un texte donné, c'est une idée importante, un fil central, une généralisation minimale; le thème est une catégorie sémantique très abstraite régissant un ensemble de motifs ou d'unités thématiques concrètes et minimales; le thème est un cadre (frame), une macrostructure, un modèle de la réalité, un système organisant nos connaissances au sujet d'un phénomène dans le monde; le thème ce

³⁴ Cfr. GARDINI N., *Letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 18-21. Per quanto riguarda una storia della critica tematica rimandiamo ad altri studi. Risulta qui particolarmente valida l’operazione di catalogo bibliografico operata da Giulia Dell’Aquila nel 2012 (DELL’AQUILA G., *La critica tematica*, «Italianistica», vol. 41, n.1, gennaio/aprile 2012). In un’attenta ricostruzione che va dagli anni ’80 fino ai primi anni del 2000, la studiosa dedica pagine importanti soprattutto al congresso di Siena del 2008 (le cui relazioni si possono leggere in «Allegoria», a. 20, n. 58, luglio-dicembre 2008). Il risultato di tale rassegna segnala ancora oggi un dibattito estremamente vivace, volto a segnalare i limiti cui sottopone questo approccio, nonché gli orizzonti che ancora può aprire in ambito comparatistico.

que traite un texte ou l'une de ses parties; le thème est une proposition impliquée par une séquence discursive.³⁵

Lo studioso offre un chiaro prospetto dell'orizzonte metodologico (letterario, filosofico, linguistico, semiotico) in cui si muove il moderno dibattito su una univoca interpretazione dei termini Tema e Motivo, ma la sua definizione va approfondita.

Il discorso è infatti molto più ampio per quanto concerne l'applicazione di tali elementi al testo poetico. Innanzitutto, come nota Ziolkowski,³⁶ studioso tra i pochi ad applicare la tematologia alla teoria della lirica, tema e motivo sono spesso in poesia confusi coi confini del simbolo (o del simbolico),³⁷ un argomento a cui dedicheremo gran parte del capitolo 4. In seconda istanza è opportuno considerare come entrambi gli elementi, nel caso della poesia dei disastri, siano condensati nell'utilizzo di una figura estremamente complessa com'è la metafora barocca.³⁸

Al fine di fare chiarezza, dunque, prima di introdurre una metodologia di analisi delle liriche raccolte, si ritiene utile in questo paragrafo presentare una lista dei termini chiave che utilizzeremo nel ragionamento successivo, e mostrarne la relativa applicazione al nostro oggetto di studio.

³⁵ PRINCE G., *Thématiser*, «Poétique», XVI, n. 64, 1985, pp. 425-426. Citato da LEFEVRE M., *Per un profilo storico della critica tematica*, in SPILA C. (a cura di), *Temi e letture*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 11-29. La lettura risulta soprattutto utile per una storia della critica tematica attraverso le discipline umanistiche, a partire dalla scuola strutturalista russa.

³⁶ ZIOLKOWSKI T., *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton University Press, 1977, p. 11.

³⁷ Cfr. JUNG C., *Psicologia e poesia* (trad. italiana di BOSINCU M.), Torino, Bollati e Boringhieri, 1979 (prima edizione in lingua tedesca 1930), e LACAN J., *Le Séminaire* (1958-1959). *Livre VI. Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions de la Martinière et Le Champ Freudien éditeur, 2013. È utile avvertire il lettore che tali studi saranno approfonditi nel capitolo 4.

³⁸ Cfr. LA GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit., pp. 39-51; POZZI G., *La parola dipinta*, op. cit., *passim*.

Derivato etimologico del termine greco *thema*, il Tema è la materia da elaborare in un discorso.³⁹ Ancora a cavallo tra Retorica e Poetica, negli autori latini esso andava distinto dal piano in base al quale distribuire la ‘materia’, ovvero il *consilium*. Quest’ultimo era regolato infatti dal *ductus*, il *modo* in cui l’oratore sceglie di trattare discorso, al fine di conservare il rapporto esistente tra il *consilium* stesso ed il tema.

A seconda della contingenza, in maniera più o meno velata, l’oratore poteva impiegare vari tipi di *ductus*: *ductus simplex*, *ductus subtilis*, *figuratus*, *ductus obliquus*, *ductus mixtus*. Ognuno di questi mirava alla costruzione di un testo in base agli “effetti” che si desiderava ottenere sull’ascoltatore, e il *ductus* finiva così col diventare il “deposito” in cui minimi elementi a carattere strutturante convergono in un nucleo ordinato.⁴⁰

A partire dal Medioevo, con la confusione dell’istituto retorico con quello poetico, il significato di *thema* si è presto ampliato a quello di *soggetto trattato*,⁴¹ portando alla nascita di una controversa ambivalenza tuttora esistente, quella tra *argomento* e “idea ispiratrice”;⁴² il primo è derivato dall’*enthymema* della Retorica antica (*supra* 1.7), il secondo è terminologia di derivazione platonica, alla stessa maniera osservata per il sostantivo Concetto.⁴³

Secondo le interpretazioni di Zumthor, che di poetica medievale si è occupato in un importante volume degli anni ’70, nel quale attraversa in maniera diacronica le prime forme della poesia lirica occidentale,⁴⁴ e in base agli studi dei formalisti russi,⁴⁵ che tra gli anni ’15 e ’30 del ’900 affrontavano

³⁹ SEGRE C., *Tema/motivo*, op. cit., p. 133.

⁴⁰ von WARTBURG W., *Thema*, Basel, Zbinden, 1966, p. 303.

⁴¹ SEGRE C., *ivi*, pp. 331-332.

⁴² Cfr. DELL’AQUILA G., *La critica tematica*, op. cit., p. 221.

⁴³ CURTIUS E., *Letteratura europea e medioevo latino*, op.cit., p. 218.

⁴⁴ ZUMTHOR P., *Semiologia e poetica medievale*, op. cit.

⁴⁵ Cfr. TODOROV C., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e del metodo critico* (trad. italiana di BRAVO G. L.), Torino, Einaudi, 1968 (prima edizione in lingua francese 1965), TOMASEVSKIJ B., *Teoria della letteratura* (trad. italiana di DI SALVO M.), Milano, Feltrinelli, 1978 (prima edizione in lingua russa 1925). È utile ricordare come le teorie del formalismo, ben lontane dal rimanere circoscritte alla prima metà del ’900, proseguiranno nell’ambito del neoformalismo, di cui approfondiremo in questo capitolo soprattutto le teorie della scuola belga-francese, tramite le figure di Richard, Poulet, e Rousset.

questi problemi con l'intenzione di fissare le "leggi" regolative di un testo, tali elementi minimi prendono in letteratura il nome di Motivi, i costituenti strutturali di un'opera.

È nella prima metà del '900 che è andata maggiormente demarcandosi la linea di confine tra contenuto, soggetto e idea ispiratrice, il vasto campo semantico di Tema e Motivo. Ciò è avvenuto soprattutto attraverso lo studio dell'arte visiva. Panofsky, ad esempio, imposta l'interpretazione di un'opera sulla scissione dei suoi costituenti in due entità basiche: un'opera d'arte, come una scultura o un'immagine, può essere divisa in soggetto primario (o naturale) e soggetto secondario (o convenzionale). Essi risultano tra loro legati da un significato intrinseco, ovvero il contenuto generale dell'opera.⁴⁶

Il soggetto primario (o semplicemente *Soggetto*) è ciò che lo studioso definisce «pura forma», lo schema di base di un'opera, per così dire il suo 'scheletro', mentre quello secondario è l'interpretazione storico-culturale che in un dato periodo si dà a quella forma,⁴⁷ l'unione dei motivi che formano il tema.

Per Panofsky, in breve, i motivi sono l'entità costitutiva del tema, e questa interpretazione vede d'accordo i più autorevoli studiosi intervenuti sul problema dall'Ottocento fino ad oggi, dai positivisti agli antipositivisti,⁴⁸ dai formalisti ai neoformalisti,⁴⁹ da Richard a Frenzel,⁵⁰ da Bachelard a

⁴⁶ PANOFSKY E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (trad. italiana di CIONE E.), Firenze, La Nuova Italia, 1952-1973. Sulla ambivalenza dei termini Tema e Forma torneremo nei paragrafi successivi.

⁴⁷ È utile notare come il sostantivo forma, su cui torneremo con Todorov in ambito letterario (*I formalisti russi*, op. cit.), avrebbe dunque due termini complementari: argomento e contenuto. Essi, come dimostreremo, sono applicabili anche allo studio della poesia lirica. Intesa come principio di conformazione, infatti, la forma è la 'narrazione' che organizza temporalmente l'argomento della poesia. Come principio di contenimento essa è il significato che tiene unita la poesia in una struttura 'simultanea' (Cfr. COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico*, op. cit., *supra* 1.6 ss., e BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 263, *infra*).

⁴⁸ Cfr. CROCE B., *La «letteratura comparata»*, «La Critica», vol. I, 1903.

⁴⁹ Come anticipato, su questi movimenti torneremo nelle pagine successive. Si rimandi per ora soltanto a ROUSSET J., *Il mito di Don Giovanni* (trad. italiana di MARCHI A.), Parma, Pratiche, 1980 (prima edizione in lingua francese 1976), dal momento che le teorie dello studioso saranno quelle su cui faremo maggiore affidamento nel paragrafo 1.3.

Doubrowski,⁵¹ da Trousson a Segre,⁵² fino alla più recente sintesi di Lucia Rodler, che utilizzeremo soprattutto per una prima definizione di *tòpos*.⁵³

Prima di affrontare le diverse posizioni degli studiosi citati è opportuno spendere alcune parole sulle *scienza dei materiali*, in seno alla quale la tematica è nata e si è formata tra Otto e Novecento.⁵⁴

Disciplina criticata prima dalla ‘scuola storica’ di Torino,⁵⁵ poi dall’idealismo di Benedetto Croce, da Baldensperger e Paul Hazard,⁵⁶ fino al *New Criticism* americano, la *Stoffgeschichte* ha avuto estrema difficoltà ad affermarsi in ambito umanistico. Essa si può dire sia stata accettata come metodologia valida solo negli anni ’60 del Novecento, soprattutto con Trousson (*infra*) e Frenzel.

Per Frenzel, studiosa della ‘nuova linea’ tedesca, il motivo è definito «una piccola unità tematica (*Stofflich*), che non giunge a comprendere la totalità di un ‘plot’ o di una *fabula* ma che rappresenta già un elemento di contenuto e di situazione».⁵⁷ Tale ragionamento risulterebbe dunque applicabile anche alla lirica, sebbene per Cesare Segre, che chiosa lo studio di Frenzel, poiché la

⁵⁰ RICHARD J. P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, e FRENZEL E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963.

⁵¹ BACHELARD G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1966, e DOUBROWSKI S., *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1970.

⁵² TROUSSON R., *Thèmes e mythes*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, e SEGRE C., *Tema/motivo*, op. cit.

⁵³ RODLER L., *I termini fondamentali della critica letteraria*, Milano, Mondadori, 2004.

⁵⁴ Essa potrebbe datarsi a partire dalla *Deutsche Mythologie* di Jacob Grimm (1835), e dalla *Mitologia comparata* di Veselovskij (1873), anticipatore del formalismo, che in Germania si forma, e che sullo studio di Grimm basa gran parte della ricerca sul folklore europeo.

⁵⁵ Cfr. GRAF A., *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 voll.), Roma, Loescher, 1892-1893, recentemente riedito a cura di ALLASIA C. e MELIGA W., Milano, Mondadori, 2002.

⁵⁶ Cfr. HAZARD P., *Les récents travaux en littérature comparée*, «Revue Universitaire», XXIII, 1914; BALDENSBERGER F., HAZARD P. (éd.), «Revue de Littérature Comparée», I, Paris, Champion, 1921.

⁵⁷ FRENZEL E., *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, op. cit., p. 26 (la traduzione riportata è di Cesare Segre). Su ‘elementi di contenuto’ e ‘motivi di situazione’ si rimandi a TROUSSON R., *Thèmes e mythes*, op. cit., pp. 44-52.

poesia lirica «non ha un vero e proprio argomento, e perciò non ha un tema, l'unica sostanza tematica è formata da uno o più motivi» i quali sono definiti «contenutistici». ⁵⁸ Per lo studioso, il cui giudizio è forse troppo perentorio, nella lirica il discorso narrativo o è sopraffatto dalla *dianoia*, cioè dalla *concatenatio argumentorum* (*supra*, 1.7.2), o non esiste affatto.

Riguardo alla posizione di Segre, che in parte deriva e da quella di Weisstein e da quella di Propp, ⁵⁹ dunque da un'impostazione di tipo narratologico, è opportuno discutere soprattutto l'attenzione che egli pone alla *dianoia*. Tale elemento infatti, accompagnato quasi sempre al *mythos* in un binomio inscindibile, ci porta a ragionare di nuovo in materia di mimesi (*infra* 3.3). ⁶⁰

Anch'essi termini chiave della *Poetica* aristotelica, il *mythos* è propriamente il racconto, mentre la *dianoia* ne rappresenta il pensiero, l'ossatura di base. Riutilizzando una efficace espressione del critico, è possibile affermare che la *dianoia* sia «il *mythos* in stasi», mentre il *mythos* «la *dianoia* in movimento».

Elementi fondamentali del testo poetico come vorrebbe anche Ricoeur, tra i più importanti teorici della metaforologia moderna, ⁶¹ *mythos* e *dianoia* sono la «rete metaforica» in cui le strutture retoriche e semiotiche di un testo risultano unite, sebbene il *mythos*, in quanto «assemblaggio dei fatti», ⁶² sia per Blanco-Morel congiungibile alla *dianoia* solo quando una poesia presenti la *pointe* nella forma di *récit inséré*, come successivamente esporremo. ⁶³

Per Northrop Frye tale congiunzione è invece possibile sempre, se si considera l'opposizione movimento-stasi nei termini di temporalità e simultaneità:

⁵⁸ SEGRE C., *ivi*, p. 144.

⁵⁹ WEISSTEIN U., *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*, Indiana University Press, 1973, e PROPP V., *Morfologia della fiaba* (trad. italiana di BRAVO G. L.), Torino, Einaudi, 1966 (prima edizione in lingua russa 1928).

⁶⁰ Aristotele, *Poetica*, cit., 1449b, 35.

⁶¹ Cfr. RICOEUR P., *La métaphore vive*, Paris, éditions du Seuil, 1975 (trad. italiana di GRAMPA G., *La metafora viva*, Jaca Book, Milano, 1981), p. 51. *Mythos* e *dianoia* sono nella *Poetica* (cit., 1450 a 7-9) due dei sei elementi costitutivi dell'opera in versi, insieme a *opsis*, *ethe*, *melopoia*, *lexis* (la romana *elocutio*).

⁶² MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 53-55.

⁶³ BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit.

Ascoltiamo una poesia mentre procede dall'inizio alla fine, ma "scorgiamo" di colpo il significato solo quando essa è tutta quanta presente alla nostra intelligenza. Più esattamente, questa reazione non è solo il frutto della poesia ma un tutto in essa: abbiamo una visione del significato, o *dianoia*, allorché è possibile una percezione simultanea.⁶⁴

Poiché in tale «percezione simultanea» l'elemento che copre un ruolo fondamentale è la *pointe*, la quale mostra «di colpo» il «significato» di un testo poetico attraverso la metafora di chiusura, risulta importante portare a conclusione il discorso su tema e motivo, spiegandone soprattutto la relazione con il *tòpos*, al fine di introdurre in maniera adeguata il funzionamento di tale meccanismo retorico.

Per Lucia Rodler, ad esempio, ciò che conta maggiormente nella definizione di tema e motivo è proprio il criterio cronologico impostato da Frye. Se infatti «il tema presenta un'elaborazione formale e stabile e ricorrente nelle *longues durées* si hanno il *tòpos*, il luogo comune, o il *leitmotiv*».⁶⁵

Al riguardo è utile ricordare come anche Todorov avesse 'viaggiato' sulla linea della lunga durata (alla stessa maniera aveva tra l'altro operato anche Curtius nel suo studio sui *tòpoi* della letteratura occidentale),⁶⁶ e avesse posto in particolar modo l'attenzione sulla ripetibilità del modo, o dei modi, con cui si configurano tema e motivo. Su tale impostazione si basa infatti la «recursività» dell'asse Tema/Motivo di Cesare Segre,⁶⁷ nonché, come a breve spiegheremo, la nostra idea di configurazione della metafora barocca (*infra* 3.1.4).

⁶⁴ FRYE N., *Anatomia della critica* (trad. italiana di CLOT P. R., STRATTA S.), Torino, Einaudi, 1969, p. 110 (prima edizione in lingua inglese 1957). Lo stesso metodo è applicato alla poesia barocca da ALONZO G., *Instantaneità e simultaneità* in ID., *Periferia continua e senza punto: per una lettura continuista della poesia secentesca*, Pisa, ETS, 2010, pp. 70-108.

⁶⁵ RODLER L., *I termini fondamentali della critica letteraria*, op. cit., p. 142.

⁶⁶ TODOROV C., *I formalisti russi*, op. cit. e CURTIUS E. R., *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, op. cit.

⁶⁷ SEGRE C., *Tema/motivo*, op. cit. p. 30, e BRUNEL P., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Malakoff, Colin, 1991, p. 77: per recursività lo studioso intende la ripetizione di uno stesso motivo all'interno di un testo o «l'espansione massima del Leitmotiv». Al riguardo risulta utile anche il ragionamento di RICHARD J. P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., pp. 24-25: «Un thème serait un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde [...]. Le repérage des

Quanto è importante ora sottolineare è che la differenza *tòpos*-tema basata sulla estensione cronologica, quindi sulla ripetibilità, spiega nel nostro caso il problema dell'ibridazione delle forme presentato nel primo capitolo (su cui torneremo anche in 3.3).⁶⁸ Si pensi ad esempio alla lirica di stampo religioso. Il poeta Antonio Caraccio, alla fine della 'parabola' barocca, intitola una poesia catastrofica *Pregghiera per la pioggia*, impostando la forma sonetto in funzione di un inno alla divinità.⁶⁹ In essa il paragone tra la siccità e il peccato degli uomini rappresenta l'asse tema/motivo (che è religioso), il soggetto primario (o 'motivo indice') è quanto il paratesto riporta come «enunciazione dei termini sostanziali di una storia» (l'esposizione del fenomeno scientifico),⁷⁰ infine l'elaborazione della metafora come *pointe* è il *tòpos* (il *tòpos* dei disastri).

Sull'utilizzo del *tòpos* nei nostri testi, tuttavia, la difficoltà è ancora quella di adoperare una metodologia atta a catalogare la metafora come costante. Essa va considerata nelle relazioni paradigmatiche o semiotiche, è una metafora retorica o linguistica quella che più si adegua alle poesie del disastro? Il meccanismo della persuasione della Poetica barocca è una variante più valida dello spostamento di significato che 'aziona' la figura?⁷¹ Di questo ci occuperemo

thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence: les thèmes majeurs d'une oeuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent [...]. La répétition [...] signale l'obsession». Infine BARTHES R., *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil, 1954, pp. 30-31: «Le thème est itératif [...]. Le thème est substantiel [...]. Le thème supporte tout un système de valeurs; aucun thème n'est neutre [...] (il s'associe à d'autres thèmes) pour constituer «un réseau organisé d'obsessions», un «réseau de thèmes» qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction».

⁶⁸ Si rimandi al riguardo anche a GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit., pp. 193-195, sul quale interverremo soprattutto nel terzo paragrafo del presente capitolo.

⁶⁹ Sullo 'stravolgimento' della forma dell'inno torneremo soprattutto nell'antologia, attraverso il commento al testo di Antonio Muscettola, *Canzone per San Rocco*, in *Poesie*, cit.

⁷⁰ THOMPSON S., *Motif-Index of Folk-literature*, vol. I, Bloomington, Indiana University Press, 1932, p. 4.

⁷¹ È qui forse opportuno ricordare quanto spiegato nel primo capitolo di questo studio, e cioè che lo 'spostamento' di significato azionato da una figura si cataloga nei tropi (*supra* 1.7 ss.). È inoltre utile aggiungere che JAMESON F., *The ideologies of theory*, Brooklyn, Verso, 2008, pp. 168-171 (prima edizione 1988), cataloghi «four “master tropes” (metaphor, metonymy,

approfonditamente nei due paragrafi seguenti, mentre sul legame tema-genere ci riserviamo di trattare il problema in sede analitica. Ci basti per il momento il rimando a un breve ma fondamentale articolo di Sergio Zatti, in cui lo studioso fornisce la seguente definizione: «il genere [...] è l'istituto letterario che a determinate costruzioni tematiche e ideologiche fa corrispondere più o meno stabilmente specifiche strutture espressive».⁷²

Per quanto riguarda la definizione di *tòpos*, l'ultima delle categorie sopra esposte, il termine è un prestito linguistico dal greco antico; esso sta a indicare genericamente un luogo (geografico o meno) ed è utilizzato di frequente come parola ancipite. In Aristotele, ad esempio, il termine assume il significato di spazio circostante, posizione di un corpo in un posto rispetto ad un altro (*Fisica* IV, 212a), ma anche quello di luogo comune, ovvero il modo in cui vanno disposti determinati elementi di un testo scritto (*Retorica* I, cit., 1358a).

Una terminologia analoga è attestata nel latino classico, dove *tòpos* si traduce con *locus*, e anche in questa lingua sviluppa un duplice piano semantico: luogo geografico e/o luogo letterario (sc. i passi di un libro). A tal proposito la terminologia più spesso impiegata è quella di *loci communes*, i luoghi comuni,⁷³ quelli che nella critica angloamericana di metà '900 saranno i *common places*.⁷⁴

Nelle lingue moderne il termine *tòpos* mantiene quasi come esclusivo il significato di luogo letterario; esso è, secondo la definizione del SATOR (*Société d'analyse de la topique romanesque*), «une configuration narrative

synecdoche, and irony)», i quali ricostruisce sulla base dei trattati rinascimentali che abbiamo elencato in 1.4. Tali *tropes* hanno a che fare sia con gli *emplotments* di Frye, sia con i *types* di Zumthor, e sebbene l'analisi figurale dello studioso, in quanto legata al metodo di WHITE H., (*"Foucault Decoded: Notes from Underground"*, in «History and Theory», n. 12, 1973, pp. 23–54), risulti improntata a una struttura narrativa (che lo studioso divide in *fictional* e *real* in base all'utilizzo dei tropi), si segnala al lettore che molte delle intuizioni di Jameson saranno impiegate nei successivi paragrafi.

⁷² ZATTI S., *Sulla critica tematica*, in «Allegoria», gennaio-agosto 2006, p. 14.

⁷³ SEGRE C., *ivi*, p. 142.

⁷⁴ Cfr. DANTO A. C., *Transfiguration of the commonplace*, Harvard University Press, 1981, e BARTHES R., *L'ancienne rhétorique*, Paris, Seuil, 1970. Sulla facile assimilabilità tra luogo comune e *cliché* si rimanda a pagine specifiche di POZZI G., *Temî, topoi, stereotipi*, in ASOR ROSA A., *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 396-397.

récurrente», ovvero una sequenza narrativa ricorrente, che attraversa con infinite modificazioni la storia del genere.⁷⁵ Per il *Dictionary and Thesaurus Merriam-Webster*, che fornisce una definizione simile a quella del SATOR, il *tòpos* è «a traditional or conventional literary or rhetorical theme or topic», dunque un tema o un argomento retorico/letterario di lunga tradizione oppure convenzionale, un'ambivalenza su cui torneremo a breve.

Per Segre, infine, che riprende lo studio di Curtius, il *tòpos* è dato da ripetibilità e tradizione, esso è una «struttura dalla forte coesione interna», con valenze che permettono di collegarlo a una «argomentazione esterna». In questa loro veste di «argomenti da strumentalizzare», i *tòpoi* non possono quindi costituire il contenuto di un testo, non hanno cioè la stessa funzione dei temi. Si può però affermare che essi siano dei motivi, motivi codificati dalla tradizione culturale per essere adottati come argomento.⁷⁶ Ancora una volta però lo studioso omette un discorso per noi fondamentale, e cioè quello relativo ai *tòpoi* «metaforici o concettuali», concentrandosi solo su *tòpoi* che presentano «strutture discorsive autonome».

Escluso anche dalla trattazione di Blumenberg, che pur concentrandosi sulla metafora ne traccia esclusivamente un paradigma legato al criterio della verisimiglianza,⁷⁷ il rapporto tra mito e metafora, che rappresenta la terminologia speculare del binomio stasi-movimento, è invece utilizzato per introdurre il problema della *mimesis* in Gaston Bachelard. Secondo lo studioso l'*immaginazione* poetica, ovvero la creazione metaforica, va relazionata all'intera complessità del reale; essa ha «consistenza» solo «in relazione alla realtà» o alla sua «capacità di deformarla».⁷⁸

On replacera, comme il convient, les images avant les idées. On mettra au premier rang, comme il convient, les images naturelles, celles que donne directement la

⁷⁵ WEIL M., *Comment repérer et définir le topos?*, in *La Naissance du roman en France: Topique romanesque de L'Astrée à Justine* (a cura di BOURSIER N. e TROU D.), Atti del II convegno del SATOR, Paris/Seattle/Tübingen, 1990, pp. 123-137. Cfr. anche GRASSO I., *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento*, Pisa, Pacini, 2013, p. 20.

⁷⁶ SEGRE C., *ivi*, pp. 142-243. Lo studio di Curtius a cui si fa riferimento è *Letteratura Europea e Medioevo Latino*, op. cit.

⁷⁷ BLUMENBERG H., *Paradigmi per una metaforologia*, op. cit., p. 12.

⁷⁸ BONICALZI M., *Leggere Bachelard, Le ragioni del sapere*, Calenzano, Jaca Book, 2007.

nature, celles qui suivent à la fois les forces de la nature et les forces de notre nature, celles qui prennent la matière et le mouvement des éléments naturels, les images que nous sentons actives en nous mêmes, en nos organes.⁷⁹

Con Bachelard non siamo molto lontani da quanto aveva già espresso Campanella nella *Poetica* del 1596 (*Supra*, 1.5), un'opera che ha avuto un'enorme influenza sulle teorie del filosofo francese (*infra* 3.4):⁸⁰ l'opposizione tra *fictio* e realtà è infatti per entrambi inesistente se la poesia non si oppone alla «natura» del «Creato», ma questa ne rappresenta al contrario la maggiore fonte di ispirazione.⁸¹

La ripresa che qui effettuiamo di tale problematica, sulla quale torneremo in sede adeguata, è importante non solo a livello metodologico ma, poiché Bachelard teorizza categorie che abbiamo imparato essere tipiche del Barocco “moderato” – i criteri di verisimiglianza e *convenientia*, il rapporto tra cose e parole –, essa risulta altresì utile a inquadrare in uno schema più ampio la *Querelle de la métaphore* del paragrafo successivo.

È chiaro a questo punto come la *Thématique* francese rappresenti un punto nodale nella storia della tematologia: prima delle teorie fenomenologico-filosofiche di Bachelard e soprattutto prima delle operazioni critiche di Poulet e Richard, non è infatti possibile ritrovare un fondo comune, un orientamento prestabilito e diffuso alla base della definizione di Temi, Motivi e *tòpoi* nella poesia lirica.⁸²

⁷⁹ BACHELARD G., *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 247. Cfr. anche BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938 (in inglese è tradotto e introdotto da FRYE N.); *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943; *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1946; *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.

⁸⁰ Cfr. PARROCHIA D., *Penser les réseaux*, Seyssel, Champ Vallons, 2001, pp. 153-154, nonché BOLZONI L., *Campanella, Opere letterarie*, Torino, UTET, 1971, e FIRPO L. (a cura di), *Tommaso Campanella, Poetica*, op. cit., pp. 1-73.

⁸¹ Al riguardo si rimandi anche a Giulio Cortese, *Dell'Imitazione e dell'Invenzione*, cit., un'opera che si è visto essere alla base della *Poetica* campanelliana (*supra* 1.4 e *infra* 3.3).

⁸² È qui utile anticipare che alcune delle definizioni che questi studiosi forniscono su Tema e Motivo testimoniano altresì l'attenzione riservata a tali elementi in quanto «indizi» dei modi in cui agisce la memoria poetica. In tal senso essi risultano dunque applicabili anche a un approccio di tipo psicanalitico, come dimostreremo nel capitolo 4. Bachelard, ad esempio, scrive di «archetipi» metaforici, e il suo discorso non è molto dissimile da quello di Blumenberg

Quanto è importante sottolineare, in chiusura di questo paragrafo di ‘ricognizione’ degli studi tematici, è che nella nostra analisi di ‘topiche’ nei testi del disastro ci confronteremo soprattutto con categorie bachelardiane, e più precisamente con quanto lo studioso definisce «gli elementi materiali» della creazione poetica, ovvero fuoco, aria, acqua e terra, con le loro relative metafore. Tali elementi sono classificati da Bachelard lungo un doppio asse di *slancio e profondità*, fino a creare una complessa rete di associazioni tra *immaginazione formale e immaginazione materiale*,⁸³ una distinzione che non solo ricalca la separazione tra concetto formale e concetto oggettivo che abbiamo discusso con Blanco-Morel, ma che soprattutto ci permetterà di intervenire sulle modalità della creazione poetica di fronte allo scatenarsi delle forze della natura, come avremo modo di spiegare nel capitolo 4.

quando tratta di «metafore assolute», né dall’analisi che Rigotti e Schiera (*Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore*, Bologna, Il Mulino, 1996) hanno compiuto in Italia sulle metafore dei quattro elementi della natura (*infra* 4.3, 4.4).

⁸³ Cfr. BACHELARD G., *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960 (trad. italiana di SILVESTRI STEVAN G., *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1984). Cfr. anche BULCAO M., *Gaston Bachelard: i sogni dell’immaginazione materiale e il cosmo di ferro*, «Altre modernità», VIII, Milano, 2012, pp. 89-90: «il pensatore francese divide tra due tipi di immaginazione, l’immaginazione formale, con la quale si percepiscono le linee, il contorno e la geometrizzazione dell’oggetto, e l’immaginazione materiale, che viene definita come quella che pretende dominare l’intimità della materia, recuperando perciò il mondo come provocazione e resistenza. Tra le due modalità, la prima è fondata sullo sguardo ed è l’immaginazione oziosa che risulta dalla contemplazione passiva del mondo, un’immaginazione protesa all’astrazione e al formalismo, essendo lei stessa formale. Fondata sullo sguardo, essa ignora la materialità delle cose, riducendo l’uomo al ruolo di mero spettatore del mondo che, a sua volta, gli si impone come semplice spettacolo da contemplare. La seconda è l’immaginazione materiale che, al contrario, recupera il mondo come concreta materialità, poiché deriva dal confronto tra l’uomo e la resistenza materiale delle cose. Essa costituisce perciò un invito alla penetrazione, all’azione trasformatrice e felice dell’uomo sul mondo che, smettendo di essere puro spettacolo, passa a richiedere l’intervento dell’uomo-demiurgo. L’uomo artigiano riesce con ciò, tramite l’immaginazione eminentemente materiale, a diventare egli stesso creatore e, giacché smette di essere un semplice voyeur, intraprende l’azione di opposizione alle forze materiali, stimolando in questo modo la funzione creatrice dell’arte».

Se però quella che Bachelard ‘insegue’ è una *onirizzazione* dei quattro elementi, dunque una metodologia critica di stampo postfreudiano (come peraltro fa anche Ricoeur), è importante chiarire che l’impostazione che qui si propone è principalmente di tipo strutturalista.

Essa è volta a rilevare i costituenti della metafora considerando gli elementi naturali non in base alla loro singolarità, quanto nella relazione che essi intrecciano con gli eventi disastrosi nella creazione di immagini ben definite (vulcani metaforici, incendi allegorici e così via). In questo modo tali elementi risultano analizzabili al livello dell’asse Tema/Motivo, sono dunque scomponibili in costrutti semantici e figure, ma non in senso *assoluto*, mai oltre la cornice del testo in cui sono inseriti.

La metafora erotica, l’allegoria religiosa, i concetti a sfondo epico-mitologico, le strutture più frequenti della lirica del XVII secolo, sono infatti sempre inquadrabili in un contenitore più ampio, che dona loro omogeneità di contenuto: esso è quello dell’allegoria sovraordinata (o *metaphore filée*),⁸⁴ e dell’iperbole come *pointe*. È in base a tali convinzioni che crediamo sia possibile approcciare alla metafora come costante, e a una corretta metodologia di analisi dei testi.

1.3 La *querelle de la métaphore* e l’acutezza per iperbole

La métaphore est au XVII^e siècle un point névralgique dont la théorie comme la pratique relèvent la pensée de chacun sur le droits de l’imagination et sur la relation qu’on lui reconnaît avec la réalité.⁸⁵

Questa citazione di Rousset dona validità al ragionamento introdotto nel primo paragrafo, ovvero la possibilità di rifarsi a un «codice letterario di temi e figure» in base all’utilizzo della metafora.⁸⁶

⁸⁴ Cfr. BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit. Sulla definizione di *métaphore filée* interveniamo nel successivo capitolo.

⁸⁵ ROUSSET J., *L’intérieur et l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris, Corti, 1968, p. 57.

⁸⁶ ORLANDO F., *Illuminismo Barocco e Retorica freudiana*, Edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1982 e 1997, p. 67.

L'inventario di costanti tematiche e stilistiche dei testi selezionati conferma infatti, e amplia, il catalogo dei rapporti di contiguità individuati dallo studioso nei *tòpoi* del Barocco europeo (quello del soprannaturale, quello della metamorfosi, delle rovine, della morte *et cetera*).

Chiaramente piano stilistico e piano tematico, come nota Orlando, non sono sempre facili da differenziare, e ancor meno nella poesia del XVII secolo, dove la metafora funge sia da *tòpos*, in quanto «costante costruttiva»,⁸⁷ sia da occasione di sfoggio di stile, come è stato illustrato nel primo capitolo.

La *querelle de la métaphore*, che va impostata a partire da Malherbe e i malherbiani, 'viaggia' difatti soprattutto su una categoria di stile; essa vede opporsi due scuole di pensiero: la prima considera l'utilizzo della metafora come un difetto (la figura è dunque «vicieuse»), la seconda invece vede in essa lo strumento di 'abbellimento' di un testo (la figura è dunque «gracieuse»).⁸⁸

Se nella seconda categoria possiamo facilmente catalogare i malherbiani, in quanto poeti pienamente sperimentali, nella prima si segnala il nome del cardinale Jacques Du Perron, autore di un trattato sulla metafora in cui biasima fortemente alcuni utilizzi 'eccessivi' della figura.⁸⁹

Il primo 'vizio' che il cardinale nota nei componimenti dei suoi contemporanei è quello della metafora che passa dal genere alla specie, ovvero una delle possibilità di quanto abbiamo definito la 'teoria della comparazione'. Ad esempio: è lecito, per il cardinale, scrivere la *fiamma d'amore*, ma non è altrettanto lecito utilizzare come immagini dell'amore un *tizzone* oppure un *faro* (in questo modo schierandosi contro i poeti concettisti più arguti).

La creazione dei concetti deve procedere secondo Du Perron per precise progressioni semantiche, e la sequenza di immagini inserite in un testo va

⁸⁷ Ivi, p. 75.

⁸⁸ Si ricordi il riferimento ai *vitia* e alle *virtutes elocutionis* in 1.6, nonché a Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit., pp. 129-130. Per il trattatista la più alta forma di metafora è difatti «quella che scaturisce da una inaspettata esagerazione», sebbene con l'accortezza che «l'effetto sia verisimile [...]: altrimenti riuscirà un'iperbole viziosa».

⁸⁹ Jacques Du Perron, *Perroniana sive excerpta ex ore cardinalis Perronii*, Ginevra, Colonnese, 1647 [<https://play.google.com/books/reader?id=MYhsSTV9sZMC&hl=it&pg=GBS.PP5>].

regolata in base a un principio graduale che potremmo definire ‘metonimico’ o ‘sineddotico’, quindi di stretta relazione di contiguità.⁹⁰

Siamo agli antipodi di quanto esattamente un anno dopo avrebbe affermato Gracián (1648), altro sostenitore del ‘gusto moderato’, che riteneva però lecita la «ingegnosa enfattizzazione», nella misura in cui questa veniva «calibrata» all’interno dell’iperbole.⁹¹

Lo stile sublime, per il trattatista spagnolo, si raggiunge infatti soltanto con «l’acutezza che [...] rasenta l’incompatibilità», giacché «quando le occasioni sono straordinarie, straordinario dovrà essere anche il dire e il pensare».⁹² L’iperbole finisce così per delinarsi come l’unica eccezione consentita alle regole del *decorum* e della verisimiglianza.⁹³

Nella lirica dei disastri, ad esempio, che sugli eventi straordinari basa l’ottenimento della meraviglia poetica, l’iperbole si definisce in questo senso come la figura più utilizzata, quella più sperimentata, fino a confondere i suoi limiti con quelli dell’*adynaton* (*supra* 1.7 ss.).

Cerchiamo di spiegare il funzionamento di tale meccanismo attraverso un sonetto di Girolamo Fontanella, *La terra assetata*:⁹⁴

Cento bocche la terra apre anelante,
domandando pietà, venendo meno,
e, da l’armi del Sol trafitta il seno,
mostra le piaghe al ciel, focosa amante,
5 Qual Mongibello di calor fumante,

⁹⁰ ROUSSET J., *ivi*, p. 60. Cfr. anche VARGA K., *Enfin Du Perron vint*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», LXVII, 1967.

⁹¹ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, cit.

⁹² POGGI G., *L’acutezza e l’arte dell’ingegno di Baltasar Gracián*, op. cit., pp. 149 ss.

⁹³ Cfr. Longino, *De Sublime*, cit., I, 4, «le cose superanti la natura in estasi conducono, e per tutto al verisimile, al gratioso, con istupore domina il meraviglioso [...]. Il meraviglioso non persuade solo l’uditore, ma il rende servo».

⁹⁴ Girolamo Fontanella, *La terra assetata*, in *I nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640. Per l’analisi del sonetto e un commento relativo a temi e motivi si rimanda alla selezione dei testi in appendice alla tesi. Per un riferimento al motivo del diluvio biblico nella letteratura occidentale Cfr. ROHR C., *Writing a catastrophe: describing and constructing disaster perception in narrative sources from the Late Middle Ages*, «Historical Social Research» 32 (2007), 3, pp. 88-102.

belle ai raggi del Sol l'arso terreno
e sembra, di sudor sparso e ripieno,
converso in fonte il peregrino errante,
Cèlisi il pesce pur nel salso fondo,
10 ché fin là dentro a quel ceruleo umore
ferito vien dal sagittario biondo.
Sì fiero hanno i mortali aspro calore,
che se 'l diluvio ritornasse al mondo,
stillà non spegneria di tanto ardore.

Il sonetto è ricco di iperboli, sineddoci, metonimie e, elemento davvero interessante, esso termina con una *pointe* in forma di *adynaton*. Strutturata nella sovrapposizione di due iperboli (diluvio universale + fuoco inestinguibile), la figura adempie a tre funzioni principali: 1) chiude in maniera epigrammatica il sonetto; 2) dona percezione simultanea a un testo che fino alla prima terzina non è altro che una «allegoria sovraordinata», o una metafora ‘filata’;⁹⁵ 3) ‘scioglie’ la lunga metafora filata in un’immagine immediata ed icastica, caratterizzata a livello sintattico da due versi in antitesi.⁹⁶

La metafora ‘filata’, che può paragonarsi a quanto Marco Arianì definisce «metaforismo» – *hapax* che è ricavato da Dante (*Epistola a Cangrande*) –, indica «una metafora protratta a discorso metaforico»,⁹⁷ dunque *tout court* un concetto. Essa è una teorizzazione che qui si riprende ancora da Blanco-Morel, per cui l'*allegoria sovraordinata* (altro nome con cui la studiosa chiama questo tipo di metafora), agisce sia come tropo sia come figura, e in quanto tale avrebbe dunque bisogno di una catalogazione sia in base all’asse semiotico sia in base a quello paradigmatico.

Tuttavia, secondo la studiosa francese, sebbene tale metafora condensi sia l’acutezza per opposizione, sia quella per analogia, appartenga dunque sia alle categorie assolute, sia a quelle comparative della divisione tesauriana,⁹⁸ anche

⁹⁵ BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 263.

⁹⁶ Cfr. FRARE P., *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, op. cit.

⁹⁷ ARIANI M., *La metafora in Dante*, Firenze, Olschki, 2009, p. 5.

⁹⁸ *Supra*, parr. 7.1 e 7.2 del primo capitolo.

«la métaphore filée» risulta «loin de couvrir tout le domaine de la pointe»,⁹⁹ giacché esistono altre possibilità combinatorie che “allontanerebbero” la sopradetta impressione di arbitrarietà nella progressione delle immagini (armonizzando in questo modo la polarizzazione di Du Perron).

Il primo ostacolo in cui si potrebbe incappare nell’analisi della figura è dunque relativo all’ambiguità intrinseca alla stessa definizione di metafora, al suo essere iperonimo di plurime figure, alla sua confusione, nel periodo barocco, con iperbole e sineddoche.¹⁰⁰ Il secondo ostacolo è invece relativo alla sua doppia funzione, al fatto cioè che essa agisca su due diversi piani di appartenenza: uno riguarda il capovolgimento di senso – è quindi il livello puramente semantico –, l’altro mira a una funzione estetica, ed agisce come dispositivo della *elocutio*.

È a questo punto del ragionamento opportuno chiarire, per evitare facili fraintendimenti, che nel presente lavoro non parleremo propriamente di tropologia, non ci occuperemo dunque di semantica referenziale, né di estetica filosofica, quanto piuttosto di metaforologia. La metaforologia studia il meccanismo della semantica metaforica, e permette di analizzare le strutture semiotiche alla base dei processi di ‘spostamento’ e di ‘condensazione’ del significato. A questa analisi delle modalità figurative si associa una metodologia di tipo semantico, la quale possa essere in grado di riassumere in ‘schemi’ i luoghi metaforici individuati (*infra* 3.4).

Un simile ‘doppio’ procedimento è adottato da Françoise Lavocat. La studiosa, come si è visto, organizza però l’analisi delle immagini secondo l’asse paradigmatico e sintagmatico del lessico, avendo bisogno di creare un modello a base narratologico-comparativa dei testi in prosa,¹⁰¹ mentre qui assoceremo la semiotica alla semantica dei prototipi.

Tale metodologia, sviluppata negli anni ’70 del ’900 in ambito cognitivista,¹⁰² poi applicata anche alla linguistica,¹⁰³ e alla teoria della

⁹⁹ BLANCO-MOREL M., *ivi*, p. 264.

¹⁰⁰ Si rimandi, al riguardo, anche al recente saggio di PICCHIORRI E., *La metafora nella poesia barocca: soluzioni linguistiche e stilistiche*, «Studi medievali e moderni», XX, 1, 2016.

¹⁰¹ LAVOCAT F., *Écritures du désastre*, op. cit. *supra*, 2.2.1.

¹⁰² Cfr. ROSCH E., *Cognitive representation of semantic categories*, «Journal of Experimental Psychology», n. 104, a. 3, 1975, 192-233.

letteratura,¹⁰⁴ permette un'analisi dei *tòpoi* che metta l'accento sulla frequenza con cui determinate immagini si presentano rispetto ad altre, dunque sulla ripetibilità delle strutture di pensiero nel processo creativo di fronte ai disastri.

Come vedremo nel successivo paragrafo, se determinati poeti utilizzano, come spesso accade, un campionario figurativo disastroso anche in liriche che non pertengono a un dato evenemenziale, ma che sembrano relazionabili a soli disastri fittizi (come ad esempio i 'disastri d'amore'), allora l'approccio prototipico può al contempo ampliare ed aiutarci a definire una bipartizione fondamentale: quella tra testi marcati da un lessico e da una semantica disastrosa (che non 'raccontano' però di eventi determinati o determinabili: *fictio*), e testi a testimonianza diretta, autoptici, strettamente interrelati alla descrizione di una data catastrofe (*factum*).¹⁰⁵

Il meccanismo che lega i due tipi individuati (i disastri fittizi e quelli ipotizzabili come reali) è ancora quello dell'iperbole (o dell'*adynaton*), giacché tutti i testi raccolti si strutturano su un identico schema compositivo. Al riguardo risulta utile tornare nuovamente a Gracián, e notare come la chiusa epigrammatica individuata per la lirica dei disastri corrisponda del tutto a quanto il trattatista spagnolo definisce l'Acutezza per iperbole, ovvero il meccanismo che si 'aziona' nei casi in cui la «argomentazione dei poeti [...] sconfina nell'impossibile». ¹⁰⁶ Come commenta Blanco-Morel:

Certains n'admettent pas que l'exagération toute nue soit une pointe; ils disent qu'elle n'est qu'hyperbole rhétorique, sans le piquant de l'esprit vivant et véritable.¹⁰⁷

Basandosi sull'affermazione di Gracián, la studiosa francese sviluppa ulteriormente il ragionamento, affermando che l'iperbole 'semplice', ovvero la sola figura, per trasformarsi in iperbole 'ingegnosa' abbia bisogno di una «forme plus complexe». Tale "forma" non è tuttavia esplicitata dal trattatista

¹⁰³ Cfr. LAKOFF G., *Women, fire and dangerous things: What categories reveal about the mind*, University of Chicago Press, 1987.

¹⁰⁴ Cfr. MEYER J., *What Is Literature? A Definition Based on Prototypes*, «Work Papers of the Summer Institute of Linguistic», vol. 41, University of North Dakota Press, 1997.

¹⁰⁵ Si rimanda il lettore alla consultazione dell'annesso alla tesi.

¹⁰⁶ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, cit., p. 120-122.

¹⁰⁷ La traduzione di Gracián è di BLANCO-MOREL, ivi, p. 272.

spagnolo, il quale si limita a riportare una serie di esempi antichi e moderni, da Orazio ad Ausonio, da un sonetto di Góngora,¹⁰⁸ a una riscrittura di Marziale da parte di Salínas («sulla base di tante iperboli, una di seguito all'altra»), di testi poetici.¹⁰⁹ Essi presentano in varia misura sia iperboli sia *adynata*,¹¹⁰ con riferimenti esclusivamente disastrosi (il Vesuvio che erutta, lo scatenarsi dei venti, gli spazi urbani che crollano). Per citare un esempio:

- Éste es aquel Vesubio celebrado
 Cuyas vides con pámpanos frondosos,
 Lagos de néctar, vinos generosos,
 Llenaron de su fruto sazonado.
- 5 Centro de Baco más que Nise amado,
 Entre coros de sátiros gozosos,
 Dond en soberbios templos majestuosos
 Venus y Alcides tanto se han honrado;
 Ya en estériles llamas con espanto
- 10 A pavesas lo admira reducido
 De su poder, pesando al Jove ahora;
Y aun el cielo de ver destrozo tanto,
Encapotado, triste y afligido

¹⁰⁸ Si riportano i primi quattro versi: «Cosas, Celalva mía, he visto extrañas, / Cascarse nubes, desbocarse vientos, / Altas torres besar sus fundamentos, / Y vomitar la tierra sus estrañas».

¹⁰⁹ Baltasar Gracián, *ivi*. Si riportano i primi e gli ultimi due versi: «Hic est pampineis viridis modo Vesuvius umbris / Presserat hic madidos nobilis uva lacus. / [...] / Cuncta jacent flammis, et tristi mersa favilla: / Nec Superi vellent hoc licuisse sibi». La riscrittura di Salínas è il sonetto che riportiamo nel corpo centrale del testo.

¹¹⁰ Si riportano di seguito gli ultimi due versi del sonetto di Góngora, *Oh, rompa ya el silencio el dolor mío*, ovvero lo stesso esempio che riporta Gracián (p. 147 della traduzione italiana di Poggi): «Pues si me quejo, tu rigor me mata / Y si callo mi mal, dos veces muero». La chiara antitesi di stampo petrarchesco inserita nel testo non deve portare in inganno il lettore. Nella metafora barocca, come abbiamo spiegato, la struttura sintattica non determina quella semantica, e sebbene ci troviamo di fronte a due versi costruiti in una antitesi perfetta, accentuata dalla cesura tra due emistichi che quasi sfiora il chiasmo, è tuttavia innegabile che “morire due volte” non sia una semplice affermazione ossimorica, quanto un dato di fatto impossibile, ovvero un *adynaton*.

*Si el llover es llorar, de pena llora.*¹¹¹

L'immagine idillica delineata nelle due quartine è stravolta nei versi finali, in un sovvertimento dell'*ordo naturalis* che ha sfondo in due cieli diversi, il primo è l'Olimpo, il secondo è quello umano ed antropomorfizzato, di chiara ascendenza lucanea.¹¹²

I riferimenti mitologici (Bacco, Niso, Giove) e la *comparatio* uomo-natura, condensano le figure in uno scenario catastrofico dalla forte impronta moralistica: i concetti (*fiamme sterili*), le climax (*coperto, triste e afflitto*), le tessere linguistiche di ascendenza petrarchesca (*superbi templi*),¹¹³ sono tutti *escamotages* che mirano all'*aprosdoketon*, al finale inatteso.

L'intero sonetto è in funzione della 'iperbole ingegnosa', o 'iperbole come *pointe*', che spezza in tre versi dal ritmo serrato (evidenziati in corsivo nel testo originale) la situazione delineata nelle prime quartine. Essa appare dunque solo una preparazione al momento finale, una lenta *calibrazione* della figura che rivela appieno il suo senso nella chiusa epigrammatica.

Come già anticipato, Gracián risolveva la complessità di tale figura nell'ottica dell'opposizione, ovvero nell'antitesi, la linea guida del trattato dell'*Agudeza* (come abbiamo spiegato attraverso Michael Woods).¹¹⁴ Ciò diviene possibile quando a livello sintattico l'iperbole si costruisce effettivamente su uno schema antitetico, il quale 'concentri' la semantica del tropo tra due referenti oppositivi, nel presente caso rappresentati da uomo e Natura.

Quanto è interessante notare in chiusura del paragrafo, con lo scopo di sviluppare il ragionamento nei successivi, è che tali rapporti antitetici su cui poggiano le iperboli, come hanno dimostrato molti studiosi, siano spesso di

¹¹¹ IBIDEM. Il sonetto di Salinas è inserito tra gli esempi di Gracián prima citati.

¹¹² *Infra*, Antologia. Per Lucano come modello di scrittura per i poeti spagnoli *Supra* parr. 5 e 8 del primo capitolo, e 1.2 del presente.

¹¹³ Cfr. FUCILLA J., *Superbi colli e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1963.

¹¹⁴ WOODS M. J., *Gracián, Peregrini, and the theory of topics*, op. cit. Per un'interpretazione della metafora nell'ottica dell'antitesi è utile rimandare a FRARE P., *Contro la metafora*, op. cit., *Supra*, parr. 7.1 e 7.2 del primo capitolo.

ispirazione petrarchesca.¹¹⁵ Come nota inoltre Blanco-Morel, è in molti casi l'intera struttura dell'allegoria *sovraordinata* a essere tratta da Petrarca. È tramite essa, difatti, che le antitesi, le iperboli e le dittologie riescono a disporsi sintatticamente tra i versi, lungo l'intero componimento, nel descrivere situazioni di apparente stabilità che si stravolgono nei versi finali.

Come scrive la studiosa, parafrasando una canzone di Antonio Mira de Amescua, poeta barocco epigono di de Vega:¹¹⁶

[...] Ce sont des chansons [...] en suivant un modèle qui remonte à Pétrarque. La première, qui commence par le vers «Ufano, alegre, altivo, enamorado», présente dans chaque strophe des êtres pleins de grâce insouciant [...] une belle dame qui se regarde dans un miroir, etc. Pour tous sonne parallèlement l'heure du désastre et ils perdent la joie avec la vie, par un coup aveugle du hasard. Chaque récit s'achève par deux vers qui font de cette succession de [...] allégresse [...] un désastre soudain.¹¹⁷

¹¹⁵ Si rimandi almeno a MASSANO R., *Sulla tecnica e sul linguaggio dei lirici marinisti* in A.A.V.V., *La critica stilistica e il barocco letterario*, Atti del secondo congresso di studi italiani, Firenze, Le Monnier, 1958, pp. 283-301, nonché a PICCHIORRI E., *La metafora nella poesia barocca: soluzioni linguistiche e stilistiche*, op. cit., pp. 206-207. Sulla permanenza di strutture petrarchesche nella lirica dei disastri si rimandi specificamente al paragrafo 3.4 del presente studio.

¹¹⁶ Cfr. BLECUA M. J., *El autor de la canción "Ufano, alegre, altivo, enamorado"*, «Nueva revista de Filología Hispánica» n. 1, a. 11, 1957. Il testo è il seguente, di cui si riporta la prima stanza e la chiusa: «Ufano, alegre, altivo, enamorado, / Rompiendo el aire el pardo jilguerillo, / Se sentó en los pimpollos de una haya, / Y con su pico de marfil nevado / De su pechuelo blanco y amarillo / La pluma concertó pajiza y baya; / Y celoso se ensaya / A discantar en alto contrapunto / Sus celos y amor junto, / Y al ramillo, y al prado y a las flores / Libre y ufano cuenta sus amores. / Mas ¡ay! que en este estado / El cazador cruel, de astucia armado, / Escondido le acecha, / Y al tierno corazón aguda flecha / Tira con mano esquivia / Y envuelto en sangre en tierra lo derriba. / ¡Ay, vida mal lograda, / Retrato de mi suerte desdichada! // [...] Canción, ve a la coluna / Que sustentó mi próspera fortuna, / Y verás que si entonces / Te pareció de mármoles y bronce, / Hoy es mujer; y en suma / Breve bien, fácil viento, leve espuma».

¹¹⁷ BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 263.

Su questa base si può dunque affermare che, si tratti di un sonetto a “la donna che si guarda allo specchio”, o alla *bella donna che cade*, o che naufraga, o annega, di un’ode al Sebeto, di un panegirico in versi, di un *propemptikon*, di una canzone per il Vesuvio, le liriche dei disastri sono tutte inquadrabili in una stessa struttura, la quale è sorretta dal meccanismo della *pointe*.

1.4 L’iperbole come *récit inséré* e le invarianti strutturali della *meraviglia*

Frema Giunone, e da le nubi erranti
Misto a le piogge saettava il gelo,
E trascorrea fra ’l tenebroso velo
Con orribili fragor fiamme volanti;

5 Squarciando il sen de’ turbini sonanti
Piombava al suol moltiplicato il telo,
Onde pareva, ch’incrudelito il cielo
Godesse d’atterar tetti giganti;

Quand’a lui volta l’una e l’altra stella
10 Lilla esclamò, Per qual prodigio raro
Fatt’è Napoli mia Flegra novella?

Giove allor disserrando un lampo chiaro,
Parve dicesse in lucida favella,
Da’ tuoi begli occhi a fulminar imparo.¹¹⁸

Il sonetto di Muscettola, esempio di una raccolta di *Poesie* che contiene ben quattordici testi sui disastri (di cui 8 sonetti e 4 canzoni), presenta il tipico schema della *allegoria sovraordinata*, una estesa metafora che viene ‘filata’ lungo il testo in un’unica immagine: la tempesta. L’inserito mitologico, o *récit mythologique*, è qui funzionale alla descrizione del disastro rappresentato, Giove e Giunone, le divinità di apertura e di chiusura del componimento, sono i responsabili di una città *fatta... Flegra novella* (v. 11), un concetto che insiste

¹¹⁸ Antonio Muscettola, *Bella donna si lagnava d’una procchia*, *Poesie*, Napoli, Eredi Del Cavallo, 1659.

sulla forte sismicità di Napoli, richiamando l'episodio mitologico della lotta tra gli Olimpi (divinità del cielo) e i Giganti (i mostri confinati nelle viscere della terra insieme ai Titani).

La tessitura dei versi presenta una progressione delle immagini non ordinata, dove i diversi elementi naturali risultano mescolati tra loro (*piogge, gelo, fiamme*). I riferimenti mitologici sono inseriti in concetti fortemente complessi, quasi 'criptati', come i *tetti giganti*, che fanno riferimento e alla gigantomachia del mito greco e al tremore che, propagato dall'*incrudelito cielo*, si estende fino alla terra. Il sonetto rientra dunque nel tipico gusto dell'eccesso della seconda generazione barocca (1660 ca.), con evidenti punte di marinismo che seguono il 'doppio canone' dell'Accademia degli Oziosi, cioè l'utilizzo di uno stile 'sperimentale' che si basa su un lessico e su una sintassi derivate da Petrarca (*supra*, parr. 2.3, 2.4).¹¹⁹

La *pointe* è in questo caso parte del *récit*, e sposta inavvertitamente l'inserito mitologico su un piano amoroso (è lo scopo del *fulmen in clausula*). Essa è definita da Blanco-Morel *pointe comme récit inséré*, una "interruzione del monologo lirico" che introduce un inserto dialogato: *Giove... parve dicesse*. Tale *récit*, come vedremo in numerosi esempi, conduce a due scopi principali: 1) aumentare la portata della *fictio* con un evento "ancor più" soprannaturale; 2) inserire una metafora finale che espliciti l'allegoria e che sia riassuntiva di ogni parte del testo.¹²⁰

Il principio che attraverso Pallavicino abbiamo definito «meraviglioso regolare», tramite cui il trattatista aveva teorizzato, in poesia, che un evento straordinario dovesse derivare da una serie di avvenimenti «ciascuno de' quali con probabilità derivi dall'altro, ma che finalmente ne segua un effetto lontanissimo dalla prima aspettazione»,¹²¹ non viene rispettato nei testi dei poeti marinisti. Ciò risulta a conferma di due fattori importanti, il primo è l'esistenza di poetiche diverse all'interno di un movimento apparentemente unitario (*supra*

¹¹⁹ A conferma di tale 'doppio canone', anche Marco Leone, che ne cura la scheda biografica Treccani (*Antonio Muscettola*, op. cit.), insiste sia su una adesione del poeta al marinismo, che si rileva soprattutto nelle forme liriche brevi, come i sonetti o i madrigali, sia su un gusto 'classico' di ascendenza petrarchesca, che si rileva nelle forme liriche lunghe, come le odi.

¹²⁰ BLANCO-MOREL M., ivi, pp. 297-299.

¹²¹ Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit., p. 155.

2.5), il secondo è che questi trattatisti molto probabilmente non facevano altro che ‘registrare’ e ‘regolamentare’ principi di gusto già manifesti.

Lo stesso principio è difatti valido, per esempio, in Fontanella, esponente del Barocco moderato (1630-1640 ca.) che, per l’influenza che esercitò sulle generazioni successive, e la complessità delle sue opere, non è facilmente inquadrabile in una linea definita (*supra* 2.3):

Sbuffa da l’atra gola ombra fumante
e la lampa del sol macchia di scorno,
or che superbo, emulator gigante,
de la terra il Vesevo erge il suo corno.

5 Si scuote il centro e si scolora il giorno,
s’arretra l’onda per tremor tremante,
e sembra, a l’ira che minaccia intorno,
che pera il mondo e che rovini Atlante.

Tu col volar ch’hai ne’ begli occhi tuoi
10 basti a domar quel domator Titano
e fulminar quel fulminante puoi.

Di foco s’arma il temerario invano,
se tu sei Citerea: quando tra noi
contrario a Citerea fu mai Volcano?¹²²

Si porti l’attenzione alle due terzine, la chiave per l’interpretazione del sonetto. La prima, che rappresenta l’inizio della *pointe comme récit inséré*, sviluppa una serie di figure retoriche in rapida successione (metafore, personificazioni, metonimie e polittoti), che da un lato completano l’ordinata progressione figurale delle quartine precedenti, dall’altro *calibrano* gradualmente l’iperbole dei versi successivi ‘calcando’ la linea di un gusto moderato tipico degli anni ’40 del XVII secolo.

La seconda terzina presenta l’iperbole nel distico di chiusura, in una *comparatio* donna-Venere che rasenta l’*adynaton*, e chiude il sonetto con una

¹²² Girolamo Fontanella, *Alla sua donna nell’incendio di Somma, I nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640.

quaestio tipica del genere epigrammatico-madrigalesco: il temerario si arma invano, se tu sei Venere, infatti, come potrebbe mai Vulcano andare contro Venere? La figura funge a livello retorico da strumento di quanto abbiamo definito ‘Poetica della meraviglia’, e riconduce il ragionamento ai *sales* e ai motti arguti (*supra* parr. 1.7, 1.8).

A livello stilistico il sonetto si inquadra nella tipica «eleganza» individuata dalla critica moderna per il poeta napoletano,¹²³ ossia un *modus scribendi* «leggero» e scorrevole, capace di delineare immagini fortemente «dinamiche» pur senza gli eccessi del marinismo, a cui Fontanella di sicuro guarda (*supra*, 2.3). Al di là di un semplice giudizio di stile tuttavia, qui interessa una serie di invarianti strutturali che giustifichino la nostra operazione di catalogazione di *Topiche del disastro*, e che permettano una precisa compartimentazione delle liriche inserite nel *corpus*. Esse si inquadrano infatti nei ‘tre periodi del Barocco’, ma mirano a uno scopo estremamente preciso: dimostrare come ‘funzionino’ *tòpos*, Tema, Motivo, nella lirica dei disastri, e come tali elementi si inquadri nella macrocategoria individuata della *pointe*.

Procediamo per gradi. Innanzitutto, ciò che nelle liriche barocche sui disastri si presenta come struttura di base (*pura forma* o *Soggetto*) su cui costruire il discorso è ovviamente l’evento in sé, l’avvenimento come puro *factum*: un’eruzione, una tempesta, una lunga siccità, avvenimenti spesso chiariti fin dal titolo o dal paratesto del componimento. Il tema, invece, è l’unità che viene a formarsi dalla congiunzione di tale forma base (Motivo primario) con una serie di elementi interpretativi “minori” (Motivo o Motivi secondari).

In questo ragionamento il Tema soprastà alla «pura forma», a ciò che funge da soggetto primario, ed è l’elemento figurale dominante attorno il quale si organizza la *descriptio*. Essa, lo si è visto, può precedere in maniera «regolare» o ‘disordinata’, attraverso la *mise en intrigue* di più Motivi diversi.

Il legame Tema-Motivo, ciò che dona «significato convenzionale» al testo, è dato dalla interpretazione che la società del XVII secolo attua di un determinato disastro, e dunque dal modo in cui collega in uno schema la serie di elementi minori (appunto i Motivi) che formano il Tema: il Vesuvio che erutta rimanda, ad esempio, ai Giganti e ai Titani – lo stesso varrà anche per l’Etna, come

¹²³ Cfr. DE LORENZO P., *I nove cieli di Girolamo Fontanella*, op. cit., e CONTARINO R., *Girolamo Fontanella*, op. cit.

mostra l'ultimo testo campionato (*infra*) –; la tempesta rimanda a Giove e Giunone, rispettivamente dio dei fulmini e dea delle nubi; la siccità, essendo legata alla terra e alle fiamme, rimanda a sua volta alle eruzioni vulcaniche, quindi ancora ai Titani e ai Giganti.

Il riuso di determinati Motivi, come ha dimostrato Eleanor Rosch, avviene perché questi modelli interpretativi sono «omogenei», valgono cioè come «giudizi prototipici» (*infra* 3.4),¹²⁴ in relazione all'interpretazione di un determinato avvenimento. Anch'essi risultano così schematizzabili in macrocategorie: mera testimonianza o tentativo di interpretazione scientifica, supplemento della mitologia classica e/o della cultura folklorica, giustificazione in chiave moralistico-religiosa del disastro.

Più complesso è il caso del *tòpos*, che in questa tesi abbiamo individuato nello spettro retorico e semantico della metafora finale, il quale necessita di una spiegazione più dettagliata. In quanto *sequenza narrativa ricorrente* che spezza il monologo dell'io lirico, tale metafora funge infatti sia da *tòpos* sia da struttura contenitrice di altri *tòpoi*, i quali definiremo *subtòpoi* (*subordinate tòpoi*).¹²⁵ Questi fungono da *tòpoi* a tutti gli effetti, rappresentano cioè dei *tipi a dominante figurativa* caratterizzati da tradizione e ripetibilità ma, poiché sono inquadrabili all'interno di uno schema più ampio (il *tòpos* del disastro o *tòpos* primario), essi agiscono da sottoargomenti.

Tali sottoargomenti sono quanto abbiamo già definito col nome di *tòpos* erotico, *tòpos* della morte, *tòpos* del tempo, quello della caducità delle cose terrene, quello delle rovine, *et cetera*. Portiamo degli esempi che chiariscano il ragionamento:

- Dalle viscere aduste orrido colle
figlia di stigie fiamme ampi volumi,
e di bollenti umor sulfurei fumi
ne' campi erutta a dissipar le zolle.
5 Arriva il foco infuriato e folle
degli astri il volto a mascherar co' fumi;

¹²⁴ ROSCH E., *Cognitive representation of semantic categories*, op. cit.

¹²⁵ THOM J., *The Mind Is Its Own Place, Defining the topos*, in A.A.V.V., *Early Christianity and Classical Culture*, Leiden-Boston, Brill, 2003, p. 565: «the topos itself may contain many subtopics [...] which indicate an extensive discussion». Cfr. anche LAUSBERG H., *Handbook of Literary Rhetoric*, op. cit.

e dell'Olimpo a spaventare i numi,
 schegge di balze infrante all'etra estolle.
 Nice, se l'orbe in vacillar discerno,
 10 non temo già che dal Veso tonante
 sprigionato quaggiù sorga l'inferno;
 temo che da quel baratro fumante
 a rapirti non esca il re d'Averno,
 fatto di tua beltà furtivo amante.¹²⁶

In questo testo il soggetto primario è il vulcano, mentre il tema è quello dell'eruzione vesuviana, formato da una serie di motivi ricorrenti come la lotta degli Olimpi coi Giganti (seppur non nominati direttamente), la presenza congiunta di fuoco e di fumo, il richiamo allo 'sconvolgimento' del cielo; il sottoargomento (*subordinate tòpos*), infine, è quello erotico. La rottura del monologo avviene nella prima terzina, e la *pointe* raggiunge l'apice nel distico finale, che svela il senso dell'intera *descriptio*: se il Vesuvio cela gli Inferi, ed è adesso *baratro fumante* (vv. 11-12), ecco allora che si rischia la bellezza della donna possa richiamare in terra *il re d'Averno*, Ade (v. 13).

Ancora costruita come *récit inséré*, la metafora di chiusura si conferma come struttura portante della poesia barocca in ognuno dei tre periodi in cui abbiamo suddiviso la letteratura XVII secolo. Essa risponde a questa funzione, difatti, già in Marino:

Quei, ch'à gli eterni Dei superba guerra
 Mosser con armi alpine empì Giganti
 O con quai strali di vendetta, e quanti
 L'ira del Ciel saettatrice atterra.
 5 E sotto il peso, onde gli opprime, e serra
 Giove indomiti pur, pur minaccianti
 Con muggiti, e sospir rauchi, e fumanti
 Scotono i fianchi, e fan tremar la terra.
 Ischia vacilla, Etna rimbomba, e geme,
 10 Mentre de' mostri re l'orgoglio fiero
 Vomita i sassi, e le faville insieme.
 Qual meraviglia fia, se quell'altero

¹²⁶ Baldassarre Pisani, Sonetto, in *Poesie*, Napoli, di Fusco, 1669.

Furor, che vinto ancor calcitra, e freme,
Pose spavento nel celesto impero?¹²⁷

Anche qui bisogna porre l'attenzione alle due terzine, che svelano il senso dell'allegoria mitologica: il poeta scrive di vulcani ancora attivi, Etna e Ischia. Nelle viscere di questi abitano gli *empi Giganti*... che *con muggiti, e sospir rauchi, e fumanti / Scotono i fianchi, e fan tremar la terra* (vv. 2, 7-8). La personificazione degli elementi naturali è nel presente sonetto più evidente che nei precedenti, ed è dovuta alla struttura «favolistica» della silloge da cui esso è tratto: *La Galeria*.¹²⁸

Sebbene il testo vada inserito nel dominio della *fictio* – non rappresentante un dato evenemenziale ma a solo sfondo disastroso, quindi analizzabile esclusivamente per il lessico e per la semantica –, l'individuazione dei sottoargomenti che formano il disastro, e dei Motivi che formano il Tema, procede alla stessa maniera dei componimenti che testimoniano disastri reali.

Il tema di base è l'eruzione, formato dai motivi della gigantomachia che, data l'estensione temporale in cui tale configurazione appare, è giusto definire come *Leitmotive*, o Motivi ricorrenti. L'inserito narrativo che chiude con *quaestio* epigrammatica il sonetto 'condensa' tutti gli elementi nel "tòpos dei disastri": Quale stupore, si chiede il poeta, se quel furore spaventò anche l'Olimpo? Esso è dunque al livello della struttura retorica una *pointe*, e al livello narrativo-figurale un *tòpos*.

Al riguardo è importante notare che nella produzione poetica presa in considerazione nel presente lavoro alcune volte all'inserito mitologico è preferito quello della tradizione 'popolare', pur non mutando l'assetto strutturale del testo, come dimostrano i numerosi componimenti in cui al *tòpos* del disastro è abbinato il motivo di San Gennaro. Di seguito ne riportiamo un 'campione', per poi approfondire il discorso nei paragrafi successivi:

D'ira accesi, e di sdegno, ecco à tenzone
Quinci il Vesevo, e quindi il Tebro altero:
L'un di fumanti ardor campo guerriero,
L'altro umor procellosi à terra espone.

¹²⁷ Giambattista Marino, Sonetto, in Id. *Galeria*, Venezia, Ciotti, 1620.

¹²⁸ Cfr. RUSSO E., *Marino*, op. cit., pp. 149-196.

5 Questi, premendo la Città di Piero,
A lei, che 'l pose al Mondo, il giogo impone:
Su Partenope vaga, acerbo, e fiero
Quegli, nembi voraci alza, e compone.

Ambo son ciechi: e pur su l'aer vano
10 L'un disserra mille occhi a ciechi ardori;
L'altro, al vulgo altrettanti apre su 'l piano.

D'ambi, assordano il Ciel, gli alti fragori:
E pur'ad ambi il vasto orgoglio insano
Frenan due sacri, e singolar Pastori.¹²⁹

Il Soggetto del sonetto è in questo caso doppio, il Tevere e il Vesuvio, e la struttura del testo si rivela un ottimo esempio per definire i costituenti formativi dell'asse Tema/Motivo, dal momento che ad ognuno dei due disastri, l'inondazione e l'eruzione (i Temi), corrispondono sempre determinati elementi ripetuti (Motivi o *Leitmotive*).

Fin dalla prima quartina abbiamo dunque annunciati i due temi, indicati anche dal paratesto che riporta *Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere, occorsi nello stesso anno* (1660).

La seconda quartina sviluppa la doppia *comparatio* dei disastri tra Roma (*La città di Piero*, v. 5) e Napoli (*Partenope*, v. 7) – il primo distico per Roma, il secondo per Napoli –, entrambe soggiogate dall'elemento geotopico caratterizzante: il fiume e il vulcano.

Il primo è caratterizzato dalla presenza di *umor procellosi* (i costituenti del *Tebro altero*), ed è associato al sottoargomento delle rovine, mentre di solito è legato a inserti mitologici sulle ninfe oceanine e le divinità del mare (Venere o Poseidone). Il secondo è caratterizzato dalla già individuata congiunzione di fuoco e fumo, ed è associato al sottoargomento della caducità delle cose terrene, mentre di solito è legato a inserti mitologici relativi ai Giganti e ai Titani.

La chiusa in *pointe* 'incanala' entrambi gli eventi (congiunti a partire dalla prima terzina) in un unico *tòpos*, e perché *récit inséré*, e perché inserto

¹²⁹ Antonio de' Rossi, *Sonetto 15, Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

esplicativo, che è quello dei disastri fermati dall'azione di un santo patrono, in tal caso due, i quali *frenan... d'ambi... il vasto orgoglio insano* (vv. 13-14).

Al riguardo è opportuno avvertire il lettore che sulla presenza congiunta di elementi classici e 'popolari' nella lirica barocca, ancora fattore di ascendenza tassiana (*supra* 1.6), torneremo adeguatamente nelle conclusioni di questo capitolo, e nell'*Introduzione* alla sezione antologica. È qui nostro intento soltanto chiarire l'esistenza di uno schema fisso di analisi per l'intero *corpus* di poesia disastrosa, e confermarne la sua applicazione.

È possibile, a questo punto del discorso, riassumere il nostro ragionamento in una formula sintetica: Soggetto = vulcano; Motivo 1 (ad es. fumo e fiamme) + Motivo 2 (ad es. San Gennaro) = Tema (eruzione vesuviana); Tema + sottoargomento (caducità) = *tòpos* (il *tòpos* dei disastri). Il *tòpos* dei disastri incorpora Tema e Motivi sia grazie all'utilizzo della metafora in funzione esplicativa, dunque la *pointe*, che è lo schema fisso delle liriche catastrofiche, sia in quanto *tòpos* "maggiore" e contenitore dei sottoargomenti.

In chiusura del presente paragrafo, può risultare interessante dimostrare come tale impostazione sia applicabile anche alla "forma lunga" della poesia, ad esempio l'ode (*supra*, 1.8):

- Or l'acceso pensiero
E l'arte, e le parole
Mi fa volgere a te gran Monte altero,
Ne la cui vasta mole
5 E calda, e fredda, e rigida, e fiorita.
I miracoli suoi Natura addita.
- In te seggio d'odori,
Sta Primavera assisa
Entro ruvidi sassi, e molli fiori:
10 E sei temprato in guisa,
Che col tuo caldo, e col tuo ghiaccio eterno,
Mostri uniti, o stupor, la state, e 'l verno
- Tu d'un vivo, e defonto
Orgoglioso gigante
15 Sei prigioniera difesa, ed arme a un punto:
Che protervo, e arrogante,
Contra il nemico cielo, in foggie nove
Fulmini, fulminato in darno move.

In qual famosa guerra
20 S'udì tromba simile
Tromba con che disfida il ciel la terra?
Anzi macchina ostile,
Ond'esce con gran fremito, e rimbombo,
Quasi da cavo bronzo, acceso piombo?

25 O quanto, o quanto eguali,
Mentre avien ch'io ti miri,
Conosch'io che sian noi. Tu fumo e Sali,
Ed io mando sospiri;
Tu al ciel indirizzi il fumo, e verso il mio
30 Ciel di beltà drizzo i sospiri anch'io.

In tenebroso velo
Tu col fumo, che aventi,
Del Pianeta sovran che nacque in Delo
Turbi i raggi lucenti;
35 Io d'un bel volto il sol, che m'innamora,
Col fumo de' sospir turbo talora:

Di metal vario vene
Tuo vasto seno accoglie:
Ed io nel petto mio timore, e spene
40 Nasconde, e brame, e doglie,
Anzi col pari freddo, e pari ardore,
Dentro il suo tenemo, e 'l ghiaccio fuori.

S'ode il tuo gran muggito
Per mille piagge, e lidi:
45 E per mille contrade il suono è udito
De' miei tormenti, e stridi.
Una non ode i miei penosi lai
Ma al continuo rimbombo è sorda omai.

Tu, se mai troppo avanti,
50 Sgorghi gran fiume ardente,
E di fiamme, e ruine ingombri i campi.
E s'io sporgo sovente
Il foco onde tropp'io nel seno abbondo;
Mille disegni miei guasto, e confondo.

55 Tu tremi o monte acceso
Quando Encelado oppresso
Vuol sottrarsi talor dal suo gran peso.
E tremo anch'io spesso
Quando per gire al volto almo, e sereno,
60 Vuol uscire il mio cor da questo seno.

Ma che vaneggio, e fingo?
Dove converto e tiro
L'anima errante, ove 'l mio ben depingo?
E non conosco, e miro
65 Che per forza d'Amore anco, è formato
L'idol de le mie voglie Etna animato.

Tu sei di ghiacci, e sassi
E di bei fiori pieno:
Ella rigida, e dura immota stassi,
70 E marmi, e ghiacci ha in seno;
E pur ne' membri candidi, e vermigli
Tien congiunti in bel modo e rose, e gigli.

Tu quantunque di nevi.
Sia tua mole ingombrata,
75 Grave incendio dal centro, in aria elevi:
E di nevi è formata
Questa crudel, e da begli occhi sui
Spira fiamme, e faville e l'alma altrui.

In te forma Vulcano
80 Le potenti saette
Con tre ministri al gran Motor sovrano:
E son le gratie elette
A far nel sen di questa vaga Dea,
I dardi al bel fanciul di Citerea.

85 A te vien per la fama
Spesso d'uom saggi un stuolo:
E a quel viso gentil con calda brama
Corron le genti a volo,
Però che meraviglie eccelse, e rade
90 Posero in te Natura in lei beltade.

Entro gl'incendi tuoi,

Per aver chiara morte,
Lanciossi un saggio: ed a gli ardori soi
Vaghe d'un, e qual sorte
95 Corron lasciando le corporee salme,
Fatte Empedocli novi, a gara l'alme.

Il tuo costante, e saldo
Ghiaccio non mai disface
Il Piante sovran co 'l suo gran caldo:
100 E con la sua gran face
Tenta il ghiaccio disciorre in darno Amore
Dal suo gentil, dal duo gelato core.

Così imago sei fatto
De la bella, e crudele
105 O Monte acceso, e così sei ritratto
Del misero, e fedele:
Così, di forme due fatto ricetta,
Sembri Giano bifronte al doppio aspetto.

Ma non sol bello sei,
110 Monte famoso, e vago,
Che a l'aspetto talor somigli lei;
Ma perche da l'imago,
Ond'io languisco in van non mai sei lungi,
Che foco a te col suo bel foco aggiungi.

115 Felicissimo Monte,
Tu per coste ben puoi
Sopra tutti innalzar l'altera fronte:
Faccino a gli onor tuoi
Un ben dovuto, un riverente inchino,
120 Ale, Olimpo, Pirene, ed Appennino.

Idalo alter non vanti
La Dea del terzo cielo,
Ne le sue nove Dee Parnaso canti
Col bel Signor di Delo.
125 Taccia Lamio il leggiadro Endimione
E Ida le tre ignude, e taccia Enone.

Ch'or più chiaro divieni
O gentil Mongibello

Mentre tanta bellezza in te contieni.
130 Eri famoso, e bello
Per Proserpina tu, ma per costei
Vi è più famoso, e vi è più chiaro sei.

Calpe ne' sassi umori
Fu meta al navigante:
135 Tu sei meta al desir di mille cori.
Vantisi pure Atlante
Di sostener il ciel, che d'un più degno
Ciel d'eccelsa beltà tu sei sostegno.

Come al pari avventate
140 Vive fiamme, ed ardori;
Come entrambi egualmente ohimè brugiate
E le campagne, e i cori:
Ah che il tutto tem'io non ti consumi
Col tuo gran fuoco, e con gli amati lumi.

145 Ma tu troppo la miri
Par, che troppo talora,
Rimirando il bel viso, incendio spiri,
Ohimè che il duol m'accora,
S'è pur ver, che ancor tu del bel sembiante,
150 Monte insensato, divenisti amante.

Par che troppo sovente
Sfoghi amorosi lai,
Mandando alto fragor dal uscio ardente.
Or in qual luogo omai,
155 Che in gelosia m'agguagli amanti stassi,
Se mi sono rivali ancora i sassi?¹³⁰

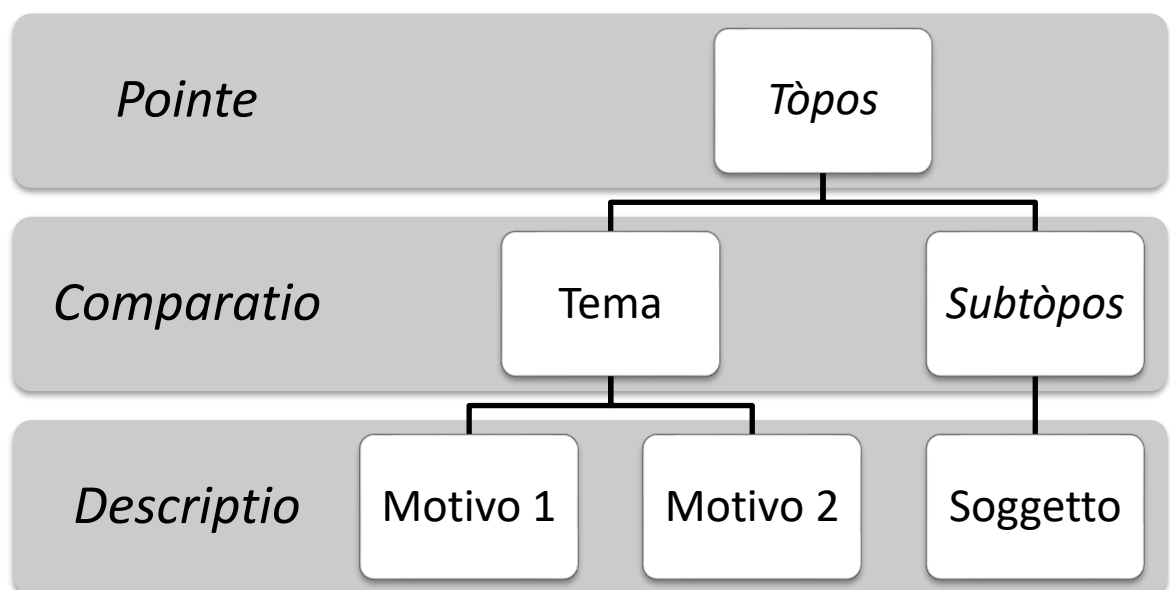
Nell'*Ode* di Scipione Errico, accademico Ozioso rappresentante dell'asse Napoli-Sicilia (*supra* 2.4), il meccanismo della *pointe* è presente esattamente come nel sonetto, e come accade nella forma breve, anche qui si concentra nelle due strofi finali.

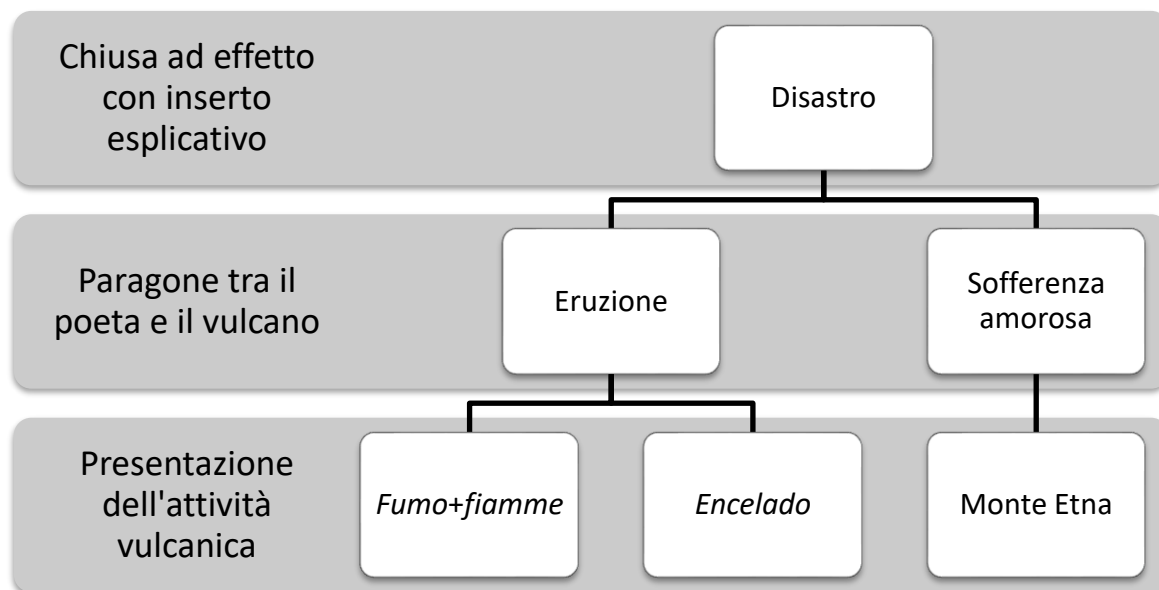
¹³⁰ Scipione Errico, *Ode al monte Etna, Poesie liriche*, Venezia, Hertz., 1646.

La lunga comparazione che il poeta compie con il vulcano trova infatti sintesi negli ultimi versi, che chiudono il monologo con una *quaestio* epigrammatica: Dove potrebbero mai trovarsi *amanti* che mi eguagliino in *gelosia*, *se mi sono rivali ancora i sassi* (vv. 155-156)?

L'utilizzo dell'iperbole, al cui interno si concentra la lunga allegoria dell'eruzione come sofferenza amorosa, è funzionale al finale a sorpresa. Il tema è la *descriptio* del cratere infuocato, basato su una serie di motivi che inquadrano l'Etna (Soggetto) come personificazione del gigante Encelado (fumo + sospiri), il sottoargomento è invece erotico. La strutturazione di tutti questi elementi fornisce il "tòpos dei disastri", che viene riassunto nella *pointe* come *récit*: Motivo 1 (fumo e fiamme) + Motivo 2 (Encelado) = Tema (eruzione dell'Etna); Tema + *subtòpos* (*comparatio* amorosa) = tòpos.

Separando la struttura retorica del testo da quella più propriamente figurale (su cui interverremo in maniera specifica con delle 'mappature semantiche'), lo stesso ragionamento può essere rappresentato nel modo seguente:





Poiché tale struttura è alla base della formazione dei prototipi, cioè dei modelli *esemplari* in cui inserire ognuno degli elementi presentati in questo paragrafo – dai Motivi ai *tòpoi* –, e spiegare sia la frequenza con cui questi ricorrono, sia perché determinati disastri risultano più “prototipici” di altri (ad esempio le eruzioni), risulta ora utile affrontare tali categorie. Ad esse si è accennato nel paragrafo dedicato all’asse semiotico della metafora (*supra* 3.1.3), individuando nella semantica dei prototipi il metodo di analisi più efficace su cui basare il presente lavoro.

2. La semantica dei prototipi applicata alla lirica dei disastri

Si è fatto riferimento, nei precedenti paragrafi, alla semantica dei prototipi, e all’omogeneizzazione dei modelli interpretativi di un disastro. L’elevato riuso che si compie di alcuni eventi e di determinate tipologie di catastrofe, in quanto più «rappresentativi» di altri, o latori nel testo di «effetti prototipici», è argomento da approfondire per inquadrare gli elementi di questa poesia in uno schema preciso: i prototipi della letteratura.

Innanzitutto esso ci permetterà di distinguere i *tòpoi* da quelli che invece definiremo «condensati ideologici», i quali pure agiscono sulla metafora, ma sono legati al linguaggio politico piuttosto che a quello letterario. Chiamare ad esempio *Inferno* una rivolta,¹³¹ come ha dimostrato Silvana D'Alessio, è un fattore determinato dall'ideologia del ceto nobiliare a cui appartengono molti dei poeti barocchi, e non propriamente ai processi mentali inconsci.

In seconda istanza, tale metodologia consentirà di analizzare le strutture che spieghino il processo per cui un disastro può a volte inglobare la semantica di altri disastri “minori”, dunque esaminare tali strutture, e catalogarle. Sappiamo ad esempio che i processi di categorizzazione sono basati su principî di somiglianza e analogia,¹³² ed è frequente il caso in cui un vulcano venga assunto a prototipo per la descrizione di disastri anche non eruttivi, come si legge nel già citato sonetto di Fontanella, *La terra assetata*, dove la seconda quartina recita: «Qual Mongibello di calor fumante, / belle ai raggi del Sol l'arso terreno / e sembra, di sudor sparso e ripieno, / converso in fonte il peregrino errante».

La figura dell'Etna risulta al poeta la più adatta per la rappresentazione di un terreno arido e lo stesso avviene per il Vesuvio, assunto a prototipo di disastri di altro tipo, come si legge nella chiusa di un sonetto di Basile che descrive un *incendio*: «Ogni parte è Vesuvio, ove t'aggiri; / Temi tu le ruine, e 'l rischio adduci; / L'incendio fuggi, e teco traggi il foco».¹³³ Qui il vulcano napoletano diventa la raffigurazione del disastro *tout court*, secondo un principio di analogia che permette prima di associarlo al *foco*, poi alle *ruine* che esso comporta, dunque alle sue conseguenze immediate.

Altri esempi del genere sono riscontrabili in Lubrano e in Muscettola, che per descrivere un terremoto raffigurano l'azione di plurimi «Vesuvii» e di «Enceladi», utilizzando dunque la figura dei vulcani come prototipo.¹³⁴ I casi di

¹³¹ Vincenzo Zito, *Poesie liriche*, Napoli, Novello de Bonis, 1669. *Sonetto Durante la rivoluzione di Napoli del 1647*. Cfr. D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p. 41.

¹³² VIOLI P., *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 169-174.

¹³³ Giambattista Basile, *Sonetto 42*, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit. (edizione a cura di PERRONE A., Rubbettino, 2021) Per la lettura completa del testo si rimanda all'appendice.

¹³⁴ Antonio Muscettola, *Poesie*, cit., *Per la memorabile difesa d'Orbitello, Piazza governata dal signor Carlo Della Gatta Prencipe di Monsterace*. Per il testo di Giacomo Lubrano si rimanda alle note successive.

disastri utilizzati per l'interpretazione di altre catastrofi non sono tuttavia gli unici che affronteremo; molto particolari risultano soprattutto quelle poesie in cui l'evento catastrofico diviene prototipo non di analoghi eventi reali, quanto di situazioni di tipo intimistico, con una tale frequenza che farebbe pensare alla lirica dei disastri come a una 'nuova' tipologia letteraria (*infra*, 5.4 ss.).

Basti anche solo considerare le numerose corrispondenze che eruzioni, esondazioni, tempeste e morbi hanno nelle metafore a sfondo amoroso di Donato Faciuti e di Gianfrancesco Maia Materdona, tra le cui liriche più belle risultano, per il primo: *Si paragona al monte Vesuvio*, *Si paragona a Mongibello*; e per il secondo: *Si trova con sua Donna in tempo d'un Tremoto*, *Teme la Sua Donna l'inondazione del Tevere*, *Per la Sua Venere Palomba annegata nel Tevere*. Prendiamo ad esempio due dei testi citati:

Si trova con sua Donna in tempo d'un Tremoto

Vedi vedi, crudele,
Esperienze nove,
Che riprendon tue colpe: anco si move
L'elemento, ch'è immobil per sè stesso:
5 Tu, che 'n vigor del sesso
Esser mobil devresti, immobil sei
A i pianti, ai prieghi miei.¹³⁵

Si paragona al monte Vesuvio

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.
5 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:
10 Tu di foglie, io di doglie il petto ho pieno:

¹³⁵ Gianfrancesco Maia Materdona, *Rime*, Bologna, Cattanio, 1629 (seconda impressione).

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.¹³⁶

Nel madrigale di Materdona il terremoto è prototipico per l'amore della donna – *immobil* per antitesi con l'elemento mobile (v. 6) –, così come nel sonetto di Faciuti il vulcano è prototipico per quello dell'uomo – l'uno *da Giove*, l'altro *d'Amor saettato* (v. 9) –. Se nel primo capitolo di questa tesi abbiamo insistito, per comprendere lo scarto tra Cinque e Seicento, sull'importanza della dinamicità della Natura come marca distintiva della nuova poesia, l'idea cheosterremo nella presente sezione è che la rappresentazione del disastro potrebbe rappresentarne proprio l'acquisito consolidamento, un'ulteriore apertura di quell'«ampliamento dello spettro del poetare» evidenziato da Giovanni Getto. Per lo studioso, tra gli elementi più peculiari della lirica barocca c'era soprattutto da sottolineare il passaggio «da quadri quasi idillico-arcadici di una natura perfetta e serena, a tutta una serie di immagini di dolente e sconvolta natura», un'affermazione che individuerrebbe nella lirica dei disastri un punto di svolta nella delineazione del paesaggio poetico, un proseguimento di quel «dinamismo» che abbiamo segnalato a partire da Tasso.¹³⁷

C'è inoltre da ricordare che le *Poetiche* di Cortese e Campanella (*supra* 1.5), tra i più importanti trattati teorici meridionali di fine '500, rivelavano per la prima volta un interesse di preminente rilievo proprio per la Natura, un aspetto che nella *Poetica* aristotelica, concentrata sulle azioni e le passioni degli uomini, finiva con l'essere relegato in secondo piano.¹³⁸ Seguendo questo ragionamento è lecito supporre che tale poesia possa essere interpretata proprio in relazione alla Natura nell'ottica di un tentativo di mimesi (*infra* 5.1 ss.),

¹³⁶ Donato Faciuti, *I musici concenti*, Napoli, Longo, 1627.

¹³⁷ Cfr. GETTO G., *Il barocco letterario in Italia*, op. cit., pp. 48, 69, e BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, op. cit., pp. 81-82.

¹³⁸ SLAWINSKI M., *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, op. cit., p. 16. Sulla connessione tra le due opere Cfr. BOLZONI L., *Le prose letterarie di Giulio Cortese: una fonte della giovanile «poetica» campanelliana*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVIII, 1971.

dunque nel perseguimento di un “canone meridionale”, e nel più netto distacco dalle poetiche aristotelico-rinascimentali.¹³⁹

Se inoltre è in parte vero, come abbiamo prima accennato, che la descrizione degli effetti prototipici dei disastri potrebbe risultare un ampliamento delle metafore petrarchesche del fuoco e dell’acqua, un’ipotesi che a breve dimostreremo, allora è possibile parlare non solo della formazione di una nuova tipologia letteraria, ma addirittura di una nuova tradizione poetica. Dal momento che la poesia d’amore rappresenta la lirica per eccellenza, è possibile che nel Seicento meridionale essa mutui da quella dei disastri forme e modi del dire poetico, sia per la quantità di testi prodotta, sia per la caratura dei poeti che si cimentano in questa tipologia.¹⁴⁰ Prima di affrontare tali problemi però, è importante stabilire che cosa sia un prototipo, una categoria che può risultare fruttuosa per meglio comprendere i fenomeni che stiamo studiando.

Basandoci sulla definizione di Eleanor Rosch, ma applicandola in maniera specifica alla letteratura, un prototipo può essere considerato come un «punto di riferimento cognitivo» all’interno di una sfera semiotica, o «semiosfera», cioè l’insieme dei testi e dei linguaggi (politici o letterari) che determinano l’omogeneità di una data cultura (*supra*, 3.1.1). Esso è l’elemento più saliente tra «altri elementi» appartenenti alla stessa «categoria» semantica o culturale. Ad esempio: il Vesuvio è prototipico per la categoria dei vulcani, il Tevere lo è per quella dei fiumi e così via (per motivi che a breve spiegheremo).¹⁴¹

¹³⁹ Cfr. FIRPO L., *Tommaso Campanella*, Introduzione a *Poetica*, op. cit. Si consulti anche GENTILI C., *Poetica e Mimesis*, Modena, Mucchi, 1984.

¹⁴⁰ È opportuno segnalare al lettore che la tipologia di *Rime* amorose nella lirica dei disastri non è ovviamente l’unica categoria da noi individuata, sebbene essa sia estremamente ricca di esempi. Come dimostreremo nell’ultimo paragrafo del presente capitolo, le *Rime* in cui inserire la tipologia disastrosa sono numerose (sebbene qui saranno concentrate per motivi specifici soltanto in tre esempi), e ricoprono per intero l’ampio spettro della lirica barocca: *Rime* lugubri, *Rime* amorose, *Rime* religiose, *Rime* moralistiche, *Rime* celebrative e così via.

¹⁴¹ Cfr. PUTNAM H., *The Meaning of “Meaning”*, University of Minnesota Press, 1975. È utile specificare, per evitare facili confusioni, come il prototipo sia un concetto del tutto diverso dallo stereotipo. Essendo un’espressione linguistica prefissata data dalle «conoscenze medie che da una data comunità linguistica considera come il significato di un termine», lo stereotipo potrebbe facilmente confondersi con la categoria di «appartenenza» sopra delineata. Esso

Nella determinazione di un prototipo, non tutti i membri di una data categoria – poniamo il caso dei “disastri fluviali” – sono ugualmente rappresentativi, dunque non a tutti saranno assegnate le stesse caratteristiche. Ad esempio, se il fiume Sebeto “piange” di fronte all’apparizione di un disastro, o rappresenta il referente delle lacrime nei paragoni amorosi, ecco che al contrario il Tevere “si adira”, esonda, e diviene egli stesso parte attiva della catastrofe.¹⁴²

La caratterizzazione di questi elementi, che possiamo chiamare «categoria di primo livello», mentre quella degli effetti che essi producono sarà la «categoria di secondo livello», avviene, come esposto, secondo criteri di somiglianza con quanto è definito «il migliore esemplare», cioè il prototipo, dunque il disastro che meglio incorpori le qualità di fenomeni analoghi in esso contenute.¹⁴³ Il prototipo si configura così come «l’esemplare che riassume le proprietà più rilevanti [...] il risultato di una *costruzione mentale*, un’entità astratta costruita sulla base delle proprietà tipiche».¹⁴⁴

È qui opportuno fin da subito chiarire come la metodologia del prototipo risulta valida anche per lo studio dei concetti, del mito e della metafora, ovvero i meccanismi ‘narrativi’ alla base di un’analisi strutturale della poesia

appartiene tuttavia alla categoria delle «generalizzazioni» (Cfr. KRISTEVA J., *Semiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969), dunque a un campo teorico del tutto diverso da quello trattato. Come vedremo, infatti, lo stereotipo sarà elemento che permetterà di intervenire di nuovo in materia di *fictio* e verisimiglianza.

¹⁴² VIOLI P., *ivi*, pp. 175-177. Sulle caratteristiche del Tevere e del Sebeto è opportuno chiarire che qui non si afferma il Tevere non possa “piangere” (cosa che avviene ad esempio nel sonetto di Giovanni Canale *Il Tebro piangente nella morte d’Urbano Ottavo*) quanto piuttosto il fatto che esso abbia un ruolo attivo nella rappresentazione dei disastri rispetto alla sua controparte partenopea, nonché il fatto che assuma funzione di prototipo dei disastri fluviali, come avremo modo di mostrare.

¹⁴³ Il concetto di qualità come inteso in questa sezione non è molto dissimile da quanto regolano i principî delle categorie aristoteliche. Se il Vesuvio è paragonato al terreno arido, difatti, è perché entrambi condividono la qualità del “caldo”, così come eruzione e terremoto condividono la qualità del “movimento”. Cfr. COLLI G. (a cura di), *Aristotele, Organon*, Torino, Einaudi, 1955.

¹⁴⁴ GIVON T., *Syntax: A Functional-Typological Introduction*, I, «Language» a. 62, n.1, 1986. La traduzione è di Patrizia Violi.

secentesca; essa si rivela, in breve, capace di attraversare l'intera cultura letteraria del Meridione barocco. La sua applicazione, oltre a rendere evidenti i motivi per cui un disastro in poesia sia rappresentato con più frequenza di un altro, ad esempio perché il Vesuvio sia più presente dell'Etna nelle liriche del nostro regesto (con 66 apparizioni rispetto alle 19 del vulcano siciliano), permette di comprendere gli effetti che determinate catastrofi comportano nella sedimentazione letteraria, e la loro relazione con la poetica della meraviglia.¹⁴⁵

Una delle ipotesi qui considerate su questa differenza di occorrenze è che il Vesuvio sia più prototipico dell'Etna, perché più distruttivo, come peraltro si ricava da numerosi avvisi e relazioni a stampa sui due disastri. Gli *effetti* che esso produce lo renderebbero dunque più facilmente rappresentabile, sia per le situazioni amorose, sia per le altre catastrofi.¹⁴⁶ La sua eruzione, riprendendo il

¹⁴⁵ Per spiegare questo collegamento Lavocat utilizza il sintagma di «*horreur merveilleuse*», dimostrando come i temi eruttivi del Vesuvio e dell'Etna possano essere utilizzati come *escamotages* di tipo artistico per suscitare meraviglia nel lettore. Poiché su tale argomento torneremo in maniera specifica alla fine del terzo capitolo, è utile al momento rimandare solo al volume da cui si trae la considerazione: LAVOCAT F., *Un « nuovo, e meraviglioso et horrible soggetto »*. *Le volcan dans l'opéra-ballet et le théâtre à machines*, in SILVOS F., BOSQUET M. F., *L'imaginaire du volcan*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

¹⁴⁶ Cfr. *Vera e nuova relatione venuta da Catania de' grandi incendij, e desolationi fatte dal monte Etna, overo Mongibello, da gli undeci sino alli 30 marzo del presente anno 1669*, Bologna, Giacomo Monti, 1669. L'eruzione effusiva dell'Etna, a differenza di quella del Vesuvio che è esplosiva, permette non solo di organizzare la fuga, ma addirittura ai più *animosi* di osservare da vicino il fenomeno: «[...] cominciarono ad incontrare truppe di Contadini, che fuggivano dal fuoco [...]. Li più animosi seguitando il camino, erano già arrivati presso à 2. miglia da Mompeglieri, tollerando una pioggia d'arena, e pietruccie arsiccie [...]. Giunti alla Chiesa [...] ed usciti dalla Chiesa per un terremoto grandissimo, s'inviarono al luogo, donde sgorgava l'incendio. Io ch'ero un di questi, m'appressai à meno d'un tiro di moschetto, e considerato brevemente il tutto tornai addietro cacciato dalla continua pioggia di sassi [...]. Doppo che io osservai il fuoco [...], mi volta verso Nicolosi, e viddi tutte le case dirupate, anche la Chiesa maggiore, la quale, perché era vicina ad una caverna sotterra, la prima mattina, che sgorgasse il fuoco, per un grave terremoto era caduta [...]. Dal detto luogo di Nicolosi scesimo per andare a Malpasso, e perché, le strade erano rotte dal fuoco, non vi giunsimo prima delle 20 ore. Trovassimo il torrente à mezza terra, ed in quel giorno istesso la ridusse tutta in cenere e pietre arsiccie [...]. Piansi più volte per la calamità di quei Terrazzani, che colti i più alla

ragionamento di Renata D'Agostino, risveglia i “furori poetici”, ed è così congiunta al conseguimento della Meraviglia.¹⁴⁷

Per avvalorare questo ragionamento è utile riportare una strofa della canzone *Nell'incendio del Vesuvio* di Antonio Bruni:

Or, che tanto fra voi
Garrir, cetre canore,
Perché sgorgi il Vesuvio i fonti suoi
Del procelloso umore?
5 Perché disperga i fiumi
De le fiamme, e de' fumi?
Qual vi fa stranio oggetto, e meraviglia
E forza a l'arco, e ad inarcar le ciglia?¹⁴⁸

Autore pugliese del primo Seicento, Bruni testimonia chiaramente la ‘moda’ della nuova poesia vesuviana, nonché la sua capacità di suscitare *meraviglia* (*e forza a l'arco, e ad inarcar le ciglia*, v. 8), riprendendo un usitato sintagma appartenuto a Marino e a Chiabrera.¹⁴⁹ A ciò si aggiunga che il suo testo, in quanto raccolto in una antologia monotematica dedicata all'eruzione del

sprovista, non poterono conservare de i loro averi, se non quanto potevano portar seco [...]. Mi fermai insieme con altri nel Casale della Mascalasia, e stando in luogo, donde si vedevano le bocche del fuoco, osservai verso mezz'ora di notte, che doppo uno scoppio orribile, s'apri dietro le sudette quattro bocche un'altra grande voragine [...]. Sgorgando da quelle un nuovo fiume di fuoco, che pigliò la strada dalla parte del monte di Mompelieri per Levante, e sboccando sopra l'istessa terra di Mompelieri, la ricoperse [...]. Porta questo torrente la larghezza d'un miglio, e mezzo, e l'altezza di 20. palmi e più [...]. L'altro torrente, che scendeva giù verso Catania, seguiva il suo corso [...]».

¹⁴⁷ D'AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano*, op. cit., p. 317. La studiosa riprende la dicitura da Girolamo Fontanella. Il sintagma è infatti contenuto nella *Lettera prefatoria* alla famosa *Ode al Vesuvio per l'incendio rinovato*, che analizzeremo nel paragrafo successivo. Cfr. anche Angelo De Eugenio, *Il maraviglioso e tremendo incendio del monte Vesuvio, detto a Napoli la Montagna di Somma*, Napoli, Beltrano, 1631.

¹⁴⁸ Antonio Bruni in Urbano Giorgi, *Scelta di Poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit.

¹⁴⁹ *Supra*, cap. 2.3.

Vesuvio (*La scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit.), è un'ulteriore testimonianza dell'attenzione che i poeti secenteschi rivolgevano alla poesia disastrosa.

Quanto a noi ora interessa, tramite gli esempi riportati, non è intervenire puntualmente con un commento ai testi, ma piuttosto porre l'attenzione su due fattori importanti. Il primo è la conferma che il Vesuvio sia il prototipo letterario più diffuso della poesia del Seicento,¹⁵⁰ con conseguenze che vedremo influire particolarmente sul rapporto tra mimesi e linguaggio scientifico (*infra* 4.3 ss.). Il secondo fattore riguarda invece l'asse *fictio*-realtà a cui conduce la frequenza di apparizione di un prototipo, e la capacità di un testo di essere testimonianza di un *fatto* di cronaca. Basti pensare al sonetto di Faciuti precedentemente commentato, e a come esso rappresenti un'importante documentazione dell'inattività del Vesuvio.

Volendo approfondire il primo fattore, lasciando il secondo al paragrafo successivo, risulta necessario tornare alla definizione di prototipo, e distinguere attentamente tra le nozioni di rappresentatività e di appartenenza alla categoria ogni volta che si ragiona di «proprietà tipiche», ovvero le caratteristiche principali di un processo di prototipizzazione. Le due non sono sempre compresenti, sebbene equamente valide per la definizione del prototipo; la prima dipende dalle «categorie verticali», cioè dal rapporto tra le diverse categorie di appartenenza, e prende il nome di rappresentatività, l'altra è la nozione stessa di appartenenza, e dipende dalle «categorie orizzontali», cioè dalla struttura interna di una singola categoria.

La categoria orizzontale è quella che possiamo definire come la più propriamente legata allo studio del prototipo, poiché essa raggruppa le caratteristiche principali di un dato ente o fenomeno, ed è quella di più immediato rilievo per l'applicazione semantica. La categoria verticale fornisce invece lo schema per interpretare le modalità di attribuzione di tali proprietà tipiche, aiuta cioè a capire come il prototipo viene a formarsi in base a criteri di «intuizione», «arbitrarietà» e «rapporto con il territorio».

¹⁵⁰ Su questa affermazione torneremo ovviamente anche in seguito, dimostrando come l'eruzione del '31 non solo 'appaia' in numerosi testi successivi a quella data (altrimenti sarebbe stato sufficiente l'esempio di Muscettola, le cui *Poesie* sono del 1659), ma come soprattutto essa risulti il principale elemento di paragone per qualunque tipologia di catastrofe.

Per portare degli esempi che chiariscano il ragionamento, possiamo presentare la questione nei seguenti termini: nel caso dei testi con *tòpos* erotico, la “sofferenza amorosa” non appartiene alla stessa categoria delle eruzioni, ma può essere rappresentata da quella (categoria verticale), condividerne cioè il lessico, pur senza rientrare nella stessa «famiglia» semantica (categoria orizzontale); nel caso dei testi che testimoniano un disastro reale, come una scossa tellurica, la categoria “terremoti”, che condivide con le eruzioni la qualità del “movimento”, può essere compresa in essa, in quanto più rappresentativa, e condividere coi fenomeni eruttivi il mito dei Giganti intrappolati da Giove (*infra* 3.4).¹⁵¹

La categoria verticale pertiene al rapporto tra le parole e le cose, di cui abbiamo discusso nel primo capitolo, ed è utile nel nostro caso all’analisi delle metafore e dei concetti, perché permette di individuare i principî di lessicalizzazione nei confronti di fenomeni per cui non esiste un referente linguistico,¹⁵² e di capire il meccanismo delle associazioni semantiche sia al livello della costruzione figurale, sia al livello psicologico (*infra* 4.4 ss.).

¹⁵¹ VIOLI P., *ivi*, p. 176. Per il primo caso si pensi ancora a Faciuti, per il secondo si rimandi a Lubrano, *Scintille poetiche*, cit., *Per i palagi puntellati e incatenati dopo le scosse del terremoto*: «Ite, o Lussi, ad alzar tetti giganti, / spingete i marmi a lapidar le stelle, / v’apran le colpe Armide in ozio imbelle, / elisii maestosi, opre d’incanti. / Abbatte irato il Ciel tra pochi istanti / in baratri di polve ogni Babelle: / e sboccando i Vesuvii il suo rubelle / fa confini a l’Abisso i vostri vanti. / Ah, patria mia, qual sei! la tua Sirena / rivolga in nenie l’armonie soavi / con cadenze di duol, fughe di pena. / Sì, giusto è ben che gli edifici gravi / di più falli che sassi, altri in catena, / altri in dubio tremor pendan da travi».

¹⁵² È questo il caso dei *realia*. Si pensi ad esempio al termine *lava*, assente nei testi presi in esame nel periodo tra il 1585 e il 1690, esso trova riscontro solo in Nicola Addato, *Operetta spirituale sopra il grande prodigio operato dal Glorioso S. Gennaro con averci liberato dall’orrendo incendio del Vesuvio* (1632 secondo Friedrich Furchheim): «Le botte erano tali, / Che Partenope pianse, e suoi Casali / Correa la Lava in guisa / Di Metalli squagliati / Ardendo Terre, massarie, e Stati. / E con orrendi schiaffi / Per l’aria mandava arena, e sassi». Sulla definizione di *realia* si rimandi a FLORIN S., VLAHOV S., *La traduzione dei realia* (trad. italiana di LIPANI L. e OSIMO B.), Milano, Narcissus, 2011: «essi sono [...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità

Al riguardo è utile ricordare come già Juri Apresjan, della medesima scuola semiotica di Mosca a cui apparteneva Lotman, avesse scritto di “associazioni semantiche” o “connotazioni” nel senso di vere e proprie interpretazioni metaforiche che riflettono tradizioni culturali extralinguistiche, o “concettuali”.¹⁵³ Ciò vuol dire che la metafora, l’iperbole, il concetto, gli elementi che abbiamo posto alla base della presente analisi della lirica barocca, possono anch’essi essere interpretati nella logica del prototipo, insieme ai temi e ai motivi che contribuiscono a delineare.

La categoria orizzontale permette la catalogazione e il confronto tra le diverse categorie di appartenenza, di studiarne l’applicazione nei relativi contesti, e l’individuazione di prototipi rappresentativi per ognuna delle categorie analizzate. Tale procedimento, basato su una ordinata messa in risalto di sequenze formulari prefissate (i concetti), risulta tra i più validi per costruire un’antologia della lirica barocca, poiché fornisce un ulteriore strumento di conferma dell’esistenza di uno sfondo culturale omogeneo. Se autori non campani utilizzano infatti metafore con il Vesuvio, o quelli napoletani con il Tevere invece del Sebeto (come accade in Marino e in Cortese),¹⁵⁴ ciò avviene proprio in virtù di tradizioni letterarie comuni, a cui ovviamente va aggiunta la serie di scambi culturali che questi poeti compivano tramite i collegamenti tra le Accademie.

Giunti in chiusura del presente paragrafo, riteniamo utile presentare altri esempi che possano chiarire alcune delle difficoltà intrinseche alla stessa teoria del prototipo, a partire dal fatto che sarebbe più lecito parlare di teorie, al plurale. Non esiste infatti una unitaria teoria del prototipo e l’utilizzo che in questo studio operiamo, e della teoria linguistica e della teoria psicologica (quando parleremo di *testimonianza* del trauma), è un tentativo di applicazione di una metodologia nuova in ambito tematico. Il motivo di tale operazione è tuttavia presto spiegato.

storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico».

¹⁵³ APRESJAN J., *Regular polysemy*, «Linguistics», n. 5, a. 32, 1974.

¹⁵⁴ Giambattista Marino, *Lira*, cit., *Nella inondazione del Tevere*, Giulio Cortese, *Rime*, cit., sonetto *Sdegnoso il Tebro sovra 'l letto sorge*.

In semiotica il processo di categorizzazione è ciò che si trova alla base dell'attività cognitiva dell'uomo, dal momento che esso rappresenta il modo principale attraverso cui gli individui danno senso all'esperienza. Poiché qui trattiamo di *tòpoi*, temi e motivi del disastro, dunque delle unità in cui viene sezionata un'esperienza traumatica (*infra* 4.4), l'ampio spettro della teoria dei prototipi si rivela adeguato a comprendere le ragioni per cui si attribuisce a un determinato fenomeno un significato specifico.

Al riguardo è però opportuno ripetere come il prototipo non sia il fenomeno a cui una società è più 'abituata', né quello più frequente sul territorio, o in caso contrario l'Etna e i terremoti dovrebbero essere più rappresentati del Vesuvio, essendo il primo soggetto a eruzioni continue, e trovandosi molte zone del Sud in territori ad alta mobilità sismica.¹⁵⁵ Il prototipo dei disastri si basa esclusivamente sul fatto che il Vesuvio sia più catastrofico, esso concentra cioè «più attributi caratterizzanti una data categoria», il che è quanto dire: è la catastrofe che maggiormente influisce a livello psicologico (in base al cosiddetto «giudizio di prototipicità»).

Il vulcano napoletano, infatti, possiede più «caratteristiche comuni» alle altre categorie di disastri: incendi, terremoti, tempeste (per i boati), esondazioni (per i *fiumi* di lava). Esso dunque risulta, come dimostreremo attraverso delle mappature figurali, il punto di intersezione delle categorie verticali, giacché concentra gli attributi principali di ognuna di queste. A ciò si aggiunga che la sua eruzione altamente distruttiva, nonché inaspettata, fa sì che il Vesuvio incida anche su quanto Patrizia Violi definisce la «salienza psicologica» della percezione di una catastrofe, ovvero il fattore in base a cui un individuo regola l'associazione delle caratteristiche di un prototipo.¹⁵⁶

Ora, riguardo al fattore psicologico, su cui torneremo nei successivi paragrafi, e nel capitolo 4, risulta anzitutto fondamentale capire e spiegare come anche i concetti e i riferimenti mitologici possano sintetizzarsi in schemi mentali ripetuti.¹⁵⁷ Si pensi ad esempio alla ricorsività delle Furie nelle liriche

¹⁵⁵ GEERAERTS D., *Where does prototypicality come from?*, «Topics in Cognitive Linguistics», n. 50, 1988, ROSCH E., *Cognitive representation of semantic categories*, op. cit.

¹⁵⁶ VIOLI P., *Significato ed esperienza*, ivi.

¹⁵⁷ Si rimandi almeno a GRAZIANI F., *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2019.

sulle rivolte antispagnole,¹⁵⁸ o a San Gennaro come personaggio centrale negli incendi – chiaro ‘ampliamento’ della situazione eruttiva per appartenenza alla stessa categoria orizzontale del fuoco –, o ancora all’interscambiabilità che Cristo e i Giganti hanno nei terremoti.

Oltre che a fungere da elementi chiave per rivelare il senso in cui il poeta intende inquadrare il proprio testo (morale, sacro, amoroso, comico etc.), nonché le fonti cristiane o pagane che egli utilizza, la necessità di attingere alle «categorie concettuali» del mito e della cultura popolare si rivela infatti soprattutto strumento per padroneggiare la descrizione di un evento traumatico.¹⁵⁹

È possibile a questo punto tornare alla citazione di Renata d’Agostino e interpretarla nel modo seguente: l’eruzione del Vesuvio, così come in generale lo scatenarsi di una catastrofe, è ciò che suscita al contempo trauma e *thauma*, spavento e stupore.¹⁶⁰ Il disastro finisce quindi col diventare un “luogo comune” della letteratura secentesca proprio a causa della frequenza con cui tali eventi si abbattano sul territorio campano/napoletano lungo il corso del diciassettesimo secolo, come abbiamo dimostrato nel secondo capitolo, e come testimonia Giuseppe Teodoli in un sonetto del 1632:¹⁶¹

Tra le stragi, le morti, e le ruine;
Chi non teme, non trema, e non si sente

¹⁵⁸ Oltre alle numerose risultanze nei testi legati alla figura di Masaniello, si rimandi almeno a Carlo Buragna, *Poesie*, cit., Canzone *Per la venuta del Signor D. Gio: d’Austria in Italia, in tempo de’ tumulti di Messina*.

¹⁵⁹ ALFANO G., *Introduzione a Tre catastrofi*, op. cit.

¹⁶⁰ D’AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano* op. cit., Cfr. anche ALFANO G., *The Portrait of Catastrophe*, in A.A.V.V., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, op. cit., p. 149: «Nobody expected its eruption (sc. of Vesuvius), for its activity had become a memory from the ancient world [...] the Vesuvius area was primarily appreciated for its excellent vineyards. The “nuttata” of the 15th of December, when clouds of lapilli and explosion of lava threw the polutation into a blind panic, proved to be all the more formidable», la parentesi è nostra.

¹⁶¹ Riguardo al poeta abbiamo scarse notizie. È definito dall’anonimo autore del poema *Il Vesuvio fiammeggiante* (cit.) come Arcivescovo di Amalfi. Si ipotizza, per questa unica informazione, origine campana e *floruit* nel XVII secolo.

Attrar le membra, inorridir la mente,
 Giunt' il mondo oggi mai, quasi al suo fine
 5 Pesti, Guerre, Tremoti, Incendii, al fine
 Son segni del Ciel, ch'è già presente
 Del sommo Dio la mano onnipotente
 Per dar le Rose a Giusti, a Rei le Spine.
 Anima, e tu, nè tempi or così mesti
 10 T'apprest' omai su l'ali de sospiri
 Di risalir là, donde pria scendesti,
 Prega, e piangi tue colpe, e quei martiri,
 Che per folle voler finger potesti
 Cangino in vero duol, saggi desiri.¹⁶²

Il testo del poeta amalfitano risulta importante per due motivi specifici. Il primo è perché rappresenta un ulteriore dato a conferma della scelta degli anni '30 del Seicento come punto di partenza per l'analisi di topiche del disastro, risultando tali elementi già inquadrati nell'ottica unitaria di *segni* dell'ira divina.¹⁶³ Il secondo motivo è perché il sonetto ripropone il problema di una testimonianza poetica, presentando in una lunga *climax* un elenco di disastri che va dalla peste alla guerra, dai terremoti fino alle eruzioni. Poiché tale 'questione' si è presentata spesso nel corso della nostra trattazione, e abbiamo ora gli strumenti adeguati per affrontarla, prima di passare all'analisi delle poesie del disastro, e all'applicazione della metodologia prototipica, è opportuno dedicare un paragrafo specifico al binomio *fictio*-realtà.

3. *Fictio* e realtà: la 'testimonianza' di Girolamo Fontanella

Al Vesuvio per l'incendio rinnovato

Sorge in aria tonante

¹⁶² Giuseppe Teodoli, Sonetto, in *il Vesuvio fiammeggiante poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

¹⁶³ Il ragionamento sarà adeguatamente sviluppato nei paragrafi successivi. Si rimandi al momento a quanto esposto attraverso il commento di Giancarlo Alfano (*Tre Catastrofi*, op. cit.) al *Racconto* di Nicolò Pasquale nel paragrafo 2.2.

dopo tant'anni a riveder la luce
furioso Gigante,
ribello al ciel, vittorioso duce,
5 e fosco inalza e nubiloso intorno
sul monte un monte, e su le corna un corno.

Squarcia il fianco materno,
qual troppo angusta al suo furor misura;
e sdegnando l'Inferno,
10 si fa spiraglio ad esalar l'arsura,
e manda fuor da le sue rotte vene
sulfurei sassi et infocate arene.

Ei superbo fremendo,
antico autor di temerarie prove,
15 va sui turbini orrendo
a farsi il trono ove l'imperio ha Giove.
E con quell'armi onde fu spento e spinto,
mostrar si vuol più vincitor che vinto.

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

25 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,
30 dentro i nuvoli suoi spiega l'insegna.

Freme il volgo pensoso
in su l'aprir del mattutino giorno:
fra pauroso e bramoso
va dubbio il caso esaminando intorno;
35 e dal timor se non dal male ucciso,
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
40 e dice poi: - Qui com'io venni e quando?
Mi sono forse, o ne lo stigio Averno,
mentre solco l'Oblío, miro l'Inferno? -

Scorge l'alta ruina
fra tanti moti il miserello immoto:
45 pensa bellica mina
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,
50 un pianger rotto di chi langue e stride
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.

55 Vola ardita la morte
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
60 fra quelle fiamme i suoi trionfi innalza.

Stringe il tenero pegno
la sfatta madre e va gridando al campo;
corre senza ritegno
s'aggira e gira e va trovando scampo.
65 La morte fugge in fra l'arsicce arene,
ma nel fuggirla ad incontrarla viene.

Fugge il veglio tremante
e nel fuggir va a ricader poi lasso.
Fugge il giovine errante
70 e trova che l'è rinchiuso il passo:

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

L'un con l'altro fuggendo
s'appoggia e tiene e ne l'ardor affoca.

75 Grida un misero ardendo
- 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
80 il peregrin per le vicine strade;
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 -.

85 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
90 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.
95 Col braccio in man de la sua donna ei resta:
fra quell'ombra fumanti, ombra funesta.

Grida un putto infelice,
fra la turba fugace errando insieme;
- Ove sei madre? - ei dice,
100 - Ove sei figlio? - ella risponde e geme.
- 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;
105 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.

Ode un, salvo rimaso,
110 un che grida da lunge e dice: - Aita! -.
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.

115 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,
120 un grido poi che le risponde: - È morto -.

Fra la polve anelante
un altro va per refrigerio a l'onda,
ma cadendo tremante
ne l'acqua no, ma ne l'arena affonda.
125 Così riman, senza partir da un loco,
sommerso in polve et annegato in foco.

Sciolta il crin, scinta il manto,
cade gravida donna al grave nembo;
muor la misera intanto
130 col parto acerbo et immaturo in grembo,
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,
135 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.

Ciaschedun, mentre fugge,
140 si volge indietro e di dolor sospira,
urla, freme e si strugge,
perché distrutto ogni poter suo mira:
pentito riede e, fra la calca involto,
pria che morto rimanga arde sepolto.

145 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,
150 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
155 che nel suo scampo travagliato e perso
fra la turba mendica erra disperso.

Stanco e sotto rimaso,
in sì tragico orror la voce sciolta,
narra il vedovo caso
160 al cittadin che con pietà l'ascolta;
e l'egra istoria in raccontar funesta,
la lingua langue e la parola arresta.

Resto attonito anch'io
qual freddo sasso et insensata pietra
165 già vien manco il dir mio,
già mi cade di man l'arco e la cetra:
treme il suol, mugge 'l mar, mutolo in tanto,

dando luogo al timor, do posa al canto.¹⁶⁴

Pubblicata a Napoli nel 1632 per i tipi di Beltrano, l'ode di Fontanella si rivela un campo di analisi privilegiato per molti dei punti segnalati nel paragrafo precedente. Testimonianza «in diretta», sebbene “differita”, dell'eruzione vesuviana,¹⁶⁵ essa permette di trattare sia in materia di mimesi, sia del rapporto cronaca-poesia che molti testi del nostro *corpus* sottendono.

L'ode è forma appartenente al genere lirico (*supra* 1.8), eppure il testo di Fontanella procede in maniera chiaramente “narrativa”, riportando le conseguenze del disastro sull'ambiente circostante, e le reazioni delle vittime che da questi sono travolte, come una storia a focalizzazione zero e narratore

¹⁶⁴ Girolamo Fontanella, *Al Vesuvio...* cit. 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 tempî 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».

¹⁶⁵ Cfr. ALFANO G., *Introduzione* a A.A.V.V., *Tre catastrofi*, op. cit., e CONTARINO R. (a cura di), *L'ode di Girolamo Fontanella*, Torino, RES, 1994.

eterodiegetico.¹⁶⁶ 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).¹⁶⁷

Quanto risalta nel testo è dunque la presenza di un quadro narrativo 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 impossibilità di espressione di fronte alla catastrofe.¹⁶⁸ L'ode presa in esame si rivela così sia «narrazione per *mimesis*» (Platone, *Repubblica*, cit., 382a-b), in quanto imitazione degli «atti degli uomini» (Aristotele, *Poetica*, cit., 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 (*infra*).¹⁶⁹

¹⁶⁶ GENETTE G., *Figures*, III, Paris, Seuil, 1976. Specificamente riguardo all'applicazione di questa terminologia alla teoria della poesia si rimandi anche a RIFFATERRE M., *Fictional Truth*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1990.

¹⁶⁷ 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. Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels* (trad. francese di RISTAT J.), Paris, Union Générale d'éditions, 1972 (su di esso torneremo approfonditamente in 3.5). Riguardo all'influenza che la "scuola" gesuitica ha avuto sulla letteratura barocca abbiamo già trattato nel capitolo 2, tuttavia su di essa torneremo anche nel paragrafo successivo, al fine di inquadrare correttamente la tipologia delle Rime "moralì" dei disastri. Per quanto riguarda un'impostazione "religiosa" delle maggiori opere di Fontanella, si rimandi per ora a CONTARINO R. (a cura di), *Girolamo Fontanella*, scheda del Dizionario biografico degli autori, Roma, Treccani, 1997. Per quanto riguarda invece un "assorbimento", nella poesia del Barocco moderato, di regole e precetti gesuitici, si rimandi a BUCCINI S., *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo, 2000.

¹⁶⁸ Cfr. ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano, In tante trasparenze*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 40.

¹⁶⁹ GIOVANNETTI P., *Narratologia vs Poetica*, op. cit. Cfr. anche HÜHN P., *Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry*, in PIER J. (a cura di), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-

La prima strofe si apre con l'immagine della liberazione *dopo tant'anni* del gigante intrappolato, testimonianza importante della lunga inattività del vulcano. 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 recentemente segnalata da Giancarlo Alfano per le liriche napoletane sui disastri: essa è evidenziata nella terza strofe, che ripropone un nuovo scontro tra Giove e il gigante ribellatosi alla sua condanna di prigioniero negli *infern*.¹⁷⁰

La sesta strofe comincia la *descriptio*, secondo lo schema che abbiamo individuato attraverso Blanco-Morel, e mostra gli effetti del risveglio del vulcano sul popolo napoletano, mentre la undicesima vede definitivamente il Vesuvio entrare 'in azione'. Esso, *coi voli di mille incendii e mille*, si innalza maestoso di fronte agli occhi di tutti: una madre, un *vegl*io, due amici, un *peregrin*, un bambino, una coppia di sposi, due fratelli. 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 incendii 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, e tra questi è opportuno innanzitutto affrontare la questione del già discusso dinamismo, di cui il poeta è riconosciuto dagli studiosi del Seicento come il migliore rappresentante italiano (*supra*, 2.3 ss). Categoria mutuata dalla storia dell'arte barocca,¹⁷¹ essa risulta infatti applicabile anche alla poesia. La quinta e la decima strofe dell'ode sono un ottimo esempio dei concetti di «movimento» e di «instabilità» delle forme che Wylie Sypher, studioso dei rapporti tra arte e letteratura, individua per Manierismo e Barocco, e l'idea di un *perpetuum*

158, e HÜHN P., *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», XXII, 2, 2014.

¹⁷⁰ WÖLFFLIN H., *Rinascimento e Barocco*, op. cit., ROUSSET J., *La letteratura dell'età barocca*, op. cit., ALFANO G., *ivi*, p. 18. Cfr. anche DELEUZE G., *La piega, Leibniz e il barocco* (trad. italiana di GIANOLIO V.), Torino, Einaudi, 1990.

¹⁷¹ Cfr. SARDUY S., *Barocco*, op. cit., e D'ORS E., *Del Barocco*, op. cit.

mobile, riprendendo un famoso sintagma del critico,¹⁷² è qui ben evidenziabile sia a livello lessicale sia a livello metrico.

La ricorrenza delle consonanti liquide, così come delle sinalefi in *e*, di conseguenza la frequenza delle congiunzioni e delle sinafie, rendono le strofi estremamente ‘fluide’, veloci come lo scorrere dei *mille incendi* descritti nel testo.¹⁷³ Il ritmo è in maniera alternata prima discendente, poi ascendente, quasi a riprodurre il movimento sinuoso del fuoco, e le sillabe toniche hanno forti assonanze tra i versi, anche quando non sono in sede di cesura (vv. 55-60):

Vò|la ar|dì|ta| la| mòr|te
coi| vò|li an|còr| di| mìl|le in|cèn|dii e| mìl|le,
pù|gna in|trè|pi|da e| fòr|te
con| tàn|ti| strài| quan|te hà| l’ar|dòr| fa|vìl|le.
È’|n su| l’om|brò|sa e| rù|i|nò|sa bà|lza
fra| quèl|le| fiàm|me i| suòi| tri|òn|fi in|nàl|za.

Il lessico tende al preziosismo ma, nonostante i prestiti dai poeti contemporanei (Preti, Stigliani, Materdona), si rivela un’attenuazione delle stravaganze barocche, evidenziabili solo nel gusto della ripetizione, nelle figure etimologiche, e nei *calembours*:¹⁷⁴ «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 ardita 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).

¹⁷² Cfr. SYPHER W., *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 (*supra*, 2.6), sull’idea di 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.

¹⁷³ Sulle consonanti liquide come «metafora fonetica» del movimento dell’acqua e del fuoco, BACHELARD G., *L’Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1966, pp. 250-262.

¹⁷⁴ CONTARINO R., *ivi*.

Elemento mobile e dunque anch'esso simbolo del "divenire", come l'acqua, come i fiumi e le fontane, figure di cui il poeta si serve spesso,¹⁷⁵ l'incendio è immagine per eccellenza del dinamismo, sempre «pronto a cambiare», rappresentazione di ciò che D'Ors chiamava le "forme che volano", «il fuoco si alza in volo, è una fiamma volante [...]. Il fuoco ha le ali».¹⁷⁶

¹⁷⁵ Si rimandi almeno *Al fiume Sebeto, Per la fontana nella casa di Francesco Nardilli*, in CROCE B., *Lirici marinisti*, op. cit.: «Fiumicello vezzoso, / che con passo lucente / fuor d'un seno petroso / con bel roco vagir spunti nascente, / e scorrendo in tortuosi errori / stampi in mezzo le piagge orme di fiori; / movi il piè susurrante, peregrin fuggitivo, / e nel corso tremante / sei di posar nel proprio letto schivo, / e girevole e torto in vari modi / col tuo lubrico dente i sassi rodi. / Qual coppiero gentile, / dentro vaso d'argento / a la corte d'aprile / somministri da ber gelido e lento / e, qual musico bel, tra pietra e pietra / del tuo vivo cristal suoni la cetra. / Sei tu povero d'onde, / ma ben ricco di pregi, / ed angusto di sponde / il nome augusto hai d'onorati fregi, / e benché umil per le campagne corri, / per le penne di cigni altero scorri. / Nel bell'orto reale, / che fa scorno a l'Eliso, / per occulto canale / compartito in più rivi entri diviso, / e per opra de l'arte argenti molli, / disdegnando la terra, al cielo estolli. / Ivi, limpido e bello, / colorando i bei campi / con argenteo pennello, / mille forme di fior dipingi e stampi / e, gorgogliando entro marmoree conche, / par che mostri parlar, ma in voci tronche. / Passi tacito poi / a le mura beate / ove, seggio d'eroi, / la Sirena inalzò l'alma cittate, / ed in mezzo le vie più illustri e conte / per diletto d'altrui fai più d'un fonte. / Giungi al tetto onorato / del mio caro Nardillo, / e da piombo forato, / prigioniero vagante, esci tranquillo, / e con tremola fuga e dolce suono / fai di specchi cadenti un regio trono. / Qui, tra marmi spiranti / ch'han silenzio facondo, / versi piogge stillanti, / d'argentato licor Giove fecondo, / e di ricco tesor largo e ripieno / mille pesci guizzar ti vedi in seno. / Qui con tremole ampolle / par che placido balli / fuor d'un picciolo colle, / che con arte s'incurva entro due valli, / ed in ruvida sì ma vaga cote / formi in dolce cader lubriche rote. / Qui son musiche corde / le tue linfe cadenti, / onde lieto e concorde / traggi roca armonia di bassi accenti, / che lusinga l'udito e fa che l'alma / de le cure maggior sgravi la salma. / Tu, qualora cantando / il tuo dotto signore / va con l'arco temprando / ne la lira gentil fila canore, / qual Castalio novel ti vedi intorno / col drappel de le muse il dio del giorno. / Deh, se stanco egli brama / al suo corpo riposo, / e nel letto richiama / ai suoi lumi talor sonno gioioso, / in pacifico oblio, mentre dispensi / il tuo limpido umor, lega i suoi sensi».

¹⁷⁶ D'ORS E., *Il barocco*, op. cit., e BACHELARD G., *Poetica del fuoco. Frammenti di un lavoro incompiuto* (trad. italiana di SILVESTRI G.), Bari, Dedalo, 1987 (1966 prima edizione francese), p. 68.

La sua descrizione è interrotta solo nei versi dell'ultima strofe, che sposta l'attenzione sul soggetto, e spezza il monologo con un *récit inséré*: Fontanella, che di fronte al disastro perde *di man l'arco e la cetra*, parlando in prima persona si rivela spettatore del tragico evento. Egli, davanti all'inarrestabile forza del vulcano, *mutolo* canta, in una forte antitesi a cui fa da sfondo l'alterarsi di tutti gli equilibri naturali, dal cielo alla terra fino al mare, quest'ultimo presente tanto quanto il fuoco come elemento di morte.¹⁷⁷

Con l'ode *Al Vesuvio per l'incendio rinnovato* ci situiamo all'opposto delle teorie aristoteliche del secondo Cinquecento, per cui l'etichetta di poesia lirica intesa come espressione dell'io andava a contrastare col principio mimetico, un'antitesi che le teoria della poesia tende oggi a negare, giustificando l'assenza della lirica nella trattazione aristotelica in quanto genere 'minore', e non perché essa fosse svincolata dal criterio di *mimesis*.¹⁷⁸ L'ode di Fontanella – se non il genere odaico *tout court* –, ha difatti a che fare con l'imitazione delle *praxeis*, 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 della *Poetica* di Campanella, ed è qui che il binomio *fictio*-realtà, uno degli aspetti più interessanti della poesia dei disastri, comincia lentamente a vacillare.¹⁷⁹

Per Platone e Aristotele, infatti, oggetto della poesia non sono gli eventi realmente accaduti, quanto quelli che *potrebbero* accadere, la poesia è dunque imitazione del 'possibile', in greco *to dynatòn*, categoria ancora legata al principio della verisimiglianza. 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 soprattutto in virtù del fatto che «lo storico espone gli eventi [accaduti], e il poeta invece i fatti che possono

¹⁷⁷ Come nota Walter Benjamin (*La nascita del dramma barocco tedesco*, op. cit., p. 139), 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 del già individuato *subtopos* della fugacità della vita.

¹⁷⁸ CULLER J., *Theory of the Lyric*, op. cit.

¹⁷⁹ Cfr. FOURNEL J-L., *Le devoir du poète Nécessités du présent et critique des auctores chez Tommaso Campanella*, «Transalpina», 2020.

avvenire».¹⁸⁰ Come differenziare allora la cronaca dalla poesia quando quest'ultima è narrazione del reale, e imitazione dei fatti della natura, cioè quando essa è *factum* e non *fictio*?

Quella che potrebbe sembrare una domanda retorica, rivela in realtà un problema di non poca importanza. Sono infatti molte le liriche inserite che sembrano rifarsi alla *Poetica* di Campanella (*supra* 1.5, 3.1, 3.2), e i poeti del Barocco moderato, cui Fontanella appartiene secondo la periodizzazione di Franco Croce,¹⁸¹ sembrano mirare consapevolmente a una poesia che descrive i fenomeni naturali con intenso realismo: Giacomo d'Aquino con la *Fiera tempesta*, Giambattista Manso con *La Solfatara di Pozzuoli*, e Vincenzo Zito con *L'inondazione del Vulturno* sono ottimi esempi di una tendenza 'descrittiva' che è databile agli anni '30 e '40 del secolo.¹⁸²

A ciò si aggiunga che la questione risulta di enorme importanza se la si pone in relazione con la pletora di scritti in prosa che vengono prodotti sui disastri, in cui molto spesso le poesie sono inserite in funzione prefatoria o di 'accompagnamento' del testo:¹⁸³ avvisi a stampa, relazioni, trattati scientifici e *descrittioni*. Se questi si posizionano chiaramente dal lato del *factum*, cioè della

¹⁸⁰ Aristotele, *Poetica*, cit. Cfr. VALE G., *La rappresentazione oltre la realtà. Mimesis e conoscenza teoretica nella teoria poetica di Aristotele*, «Metabasis», n. 17, IX, 2014, pp. 92-96.

¹⁸¹ CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit.

¹⁸² Sulla «precisione descrittiva» della Natura nei testi di Fontanella cfr. anche GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit., p. 64. È qui opportuno intervenire sulla diffusione della *Poetica* campanelliana per giustificarne l'utilizzo nei poeti raccolti. Per quanto riguarda la prima stampa dell'opera (1596) è molto probabile che essa fosse diffusa negli anni a cavallo tra il quarto e il quinto processo di Campanella (1598-1599), durante i quali il filosofo si mosse tra Napoli e Calabria (si ricordi in tal merito il suo legame con l'Accademia Cosentina). Ciò è testimoniato dalla lista che Campanella raccolse dei destinatari del volume: il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII; il filosofo materano Antonio Persio; il nobile napoletano Mario del Tufo (insieme ad *alii multi*). Una seconda diffusione della *Poetica* è databile tra il 1626 e il 1634, quando Campanella fu nominato consigliere di Urbano VIII «per questioni astrologiche». Per quanto riguarda infine la *Poetica* del 1638, terminata a Parigi, la sua diffusione è testimoniata dalle numerose copie conservate in Europa, tra cui quella della Biblioteca Yelvertonia consultata da Luigi Firpo per l'edizione critica dell'opera, op.cit.

¹⁸³ Si rimandi come esempio almeno ai 7 sonetti disastrosi contenuti nell'anonimo *Breve discorso dell'incendio del monte Vesuvio*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632 (i testi sono consultabili nell'appendice alla tesi).

testimonianza autoptica, come va interpretata la poesia dei disastri quando anch'essa risulta testimonianza e non invenzione?

Per chiarire meglio questa separazione, che è alla base del commento ai testi raccolti, si porti un esempio del caso contrario, ovvero un testo che sappiamo per certo appartenere alla *fictio*:

Langue immortal, che co 'l perpetuo giro
Le vicende del Mondo in se racchiude;
Su queste rupi inorridite, e nude
Divora il giel, che gli Aquiloni ordiro.

5 Gli usci del Ciel, Febo, e Saturno apriro,
Onde umor tempestoso in giù trasude,
E lo scorpio avventar l'oblique, e crude
Branche su questi, ebro di sdegno, io miro.

Al Messagier de' favolosi Numi,
10 Scuote i torbiti vanni il segno istesso
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.¹⁸⁴

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 a Pirro Schettini, *In occasione di un'eclisse del sole succeduto a' 12 agosto 1654*, e così via). Il componimento mette bene 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*.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Antonio de' Rossi *Sonetto 16, Sonetti* (a cura di MONTELLA L.), op. cit.

¹⁸⁵ Tale credenza è attestata anche in Campanella, che nella *Scielta di alcune poesie filosofiche* (1620 ca., edizione a cura di ALBERTAZZI M., Lavis, La finestra, 2016), raccoglie il seguente sonetto: «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

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 delle poesie di de' Rossi, è riuscito infatti a risalire a un'eclissi avvenuta nella notte tra il 2 e il 3 novembre 1660 alle ore 00, 50. L'incongruenza è però la seguente: trovandosi il sole sotto la linea dell'orizzonte, il fenomeno non poteva essere visibile né da Napoli, dove presumiamo 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.¹⁸⁶

Riguardo a tali relazioni, avvisi, e trattati sulle catastrofi del XVII secolo, se essi condividono con le liriche il linguaggio e le immagini, il problema di donare uno statuto preciso alla poesia dei disastri si fa ancora più complesso da risolvere. Che la differenza tra queste tipologie di prosa e poesia sia soltanto la platonica congiunzione di metro e melodia, con l'ornato del concettismo?¹⁸⁷

Sull'utilizzo della metafora, a cui abbiamo dedicato il paragrafo 7 del primo capitolo, già Campanella, nella seconda edizione della *Poetica*, pubblicata nel 1638, sosteneva che la migliore maniera di imitare il reale risiede nel giusto utilizzo di questa figura, dal momento che essa è «ortam [...] a similitudine rerum». Di conseguenza la migliore poesia è quella che imita la realtà, e l'unico modo per rappresentare le "cose divine", cioè le manifestazioni della Natura "in

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 sembiante 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" MONTUORI F., *Voices of the "totale eccidio"*: *On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, in A.A.V.V., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, op. cit., p. 66. Cfr. anche SCHENK G. J., *Dis-astri, Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento*, in A.A.V.V., *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo*, Firenze University Press, 2010.

¹⁸⁶ Si rimandi, come esempio di una vasta produzione in prosa, almeno al *Discorso sull'eclisse* che Tommaso Cornelio, medico fondatore dell'Accademia degli Investiganti, aveva letto agli Oziosi nel 1651. Lo stesso venne pubblicato a Napoli, per l'editore Cavallo, l'anno successivo. Cfr. COMPARATO V. I., *Tommaso Cornelio in Dizionario biografico degli autori*, XXIX, Roma, Treccani, 1983.

¹⁸⁷ Platone, *Repubblica*, cit., ivi.

cui Dio si nasconde”, è utilizzare la metafora, elemento che ancora si rivela linea di percorrenza privilegiata per l’attraversamento del nostro oggetto di studio.¹⁸⁸

Secondo il ragionamento del filosofo infatti: «fictio est imitatio verorum. [...] Poetae igitur finis et ars non est imitari et fingere, sed imitatur ut repraesentet [...]. Quapropter non videtur Aristoteles sustinendus, qui finem et munus poetae esse fabulam docet».¹⁸⁹ Fare poesia è dunque imitare ciò che è vero e non “come dice Aristotele” fare uso del *mythos*, ovvero della *fabula*: la *fabula* è difatti assente dall’ode di Fontanella, dove il racconto del mito è ridotto ai soli Concetti e alle metafore.¹⁹⁰

Al riguardo è opportuno ricordare come la discussione intorno alla verità o alla falsità della poesia avesse nel primo ’600 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 nella nostra ricerca.

Se già per Tasso il «ritrovamento delle cose vere» ha più dignità di quelle che vere non sono, 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 Scarpati e 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’.¹⁹¹ In quest’ottica l’idea di una poesia sui disastri che faccia uso della metafora come strumento di realismo ‘aggiunto’ e che porti a compimento i precetti teorici di determinate Poetiche meridionali, sembra confermata anche da Gigliucci, per cui «il concetto e il parto ingegnoso sono coerenti con la natura, non la contraddicono. D’altronde anche per Tesauro la metafora è

¹⁸⁸ FIRPO L. (a cura di), *Tommaso Campanella, Poetica*, op. cit., pp. 263-264. Cfr. anche GIGLIONI G., *The Metaphysical Implications of Campanella’s notion of fiction*, «Bruniana & Campanelliana», XVIII, 1, 2012, pp. 31-41.

¹⁸⁹ FIRPO L., (a cura di), *Tommaso Campanella, Poetica latina*, op. cit., p. 244.

¹⁹⁰ Su una possibile linea di interpretazione dei concetti intesi come “inserto mitologico in forma abbreviata”, Cfr. BLUMENBERG H., *La leggibilità del mondo, il libro come metafora della natura* (trad. italiana di ARGENTON B.), Bologna, Il Mulino, 2001.

¹⁹¹ Iacopo Mazzoni, *Difesa di Dante*, cit. Cfr. SCARPATI C., BELLINI E., *Il verso il falso dei poeti*, op. cit.

arricchimento gnoseologico [...] osservazione locupletata della realtà, come raddoppiata da un cannocchiale».¹⁹²

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,¹⁹³ abbiamo qui deciso di dimostrare la ‘permeabilità’ che nel Seicento 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, tra i più famosi tipografi napoletani del periodo,¹⁹⁴ e quella di Cesare Braccini, abate lucchese che aveva soggiornato a Napoli tra il 1629 e il 1632.¹⁹⁵

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 nostro *corpus*, come avremo modo di dimostrare: Baldassarre Pisani, *Alla sua ninfa che mira il*

¹⁹² GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit., p. 167.

¹⁹³ Giovanni Gianetti, *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; Giacomo 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; Giovanni Orlandi, *Dell’incendio del Monte di Somma*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1631; Angelo De Eugenii, *Il meraviglioso e tremendo incendio del monte Vesuvio...*, cit., Napoli, Beltrano, 1631; Giulio Cesare Braccini, *Relazione dell’incendio del Vesuvio fattosi alli 16 di dicembre 1631*, Napoli, Roncagliolo, 1631; Vincenzo Bove, *Il Vesuvio acceso*, Napoli, Roncagliolo, 1632; Vincenzo Bove, *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 Scorigio, 1632; Vincenzo Bove, *Nuove osservazioni fatte sopra gli effetti dell’incendio del Monte Vesuvio, Dal 16 di Dicembre 1631 fino ai 16 di Gennaro 1632, Aggiunte alla decima relazione, relazione Di nuovo rivisita e ristampata per Vincenzo Bove*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632. Le quattro relazioni del ’32 sono datate tutte nel mese di gennaio, come si legge dalle rispettive lettere prefatorie, mentre l’ode, si ricordi, è data alle stampe il 10 febbraio.

¹⁹⁴ Cfr. CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L., *Napoli e il gigante*, op. cit.

¹⁹⁵ GALASSO G., Giulio Cesare Braccini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Roma, Treccani, 1971, e LAVOCAT F., *Pestes, Incendies, Naufrages*, op. cit., pp. 109-159.

monte Vesuvio e *Bella ninfa caduta nel Vesuvio*; Tommaso Gaudiosi, *Sull'incendio del Vesuvio*; Antonio Tomasi, *Mentre superbo alzar fino a le stelle*; e altri ancora.¹⁹⁶

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'i 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 [...] agiunse 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;¹⁹⁷ essa va dal risveglio del monte alla sua prima azione, il *rumore dell'aperta voragine* che assorda gli astanti: «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 le sezioni pongono l'attenzione sull'inattività prolungata del vulcano, e sulla *libertà* ottenuta *dopo tant'anni* (sintagma

¹⁹⁶ I testi sono tutti consultabili nell'annesso alla tesi.

¹⁹⁷ Si rimandi almeno a SEGRE C., *Tema/Motivo* (per cui *supra*, 3.1.2), op. cit., e Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

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'*ambizione* 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).

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'i 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, mugge 'l mar, mutolo in tanto, / dando luogo al timor, do posa al canto».

L'imitazione dei 'fatti degli uomini', delle *praxeis*, 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 arsicciate, 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 quì giace un bue arrostito colà un mezo huomo arsicciato, 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, 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 (vv. 31-36, 103-108, 121-126).

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:

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 (vv. 115-120, 145-150, 151-156).

La seconda relazione di Bove mantiene all'incirca la stessa descrizione, aggiungendo altri dettagli ancora 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, ed è questa 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'infernal 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 (vv. 69-133).

Entrambe le descrizioni presentano le stesse figure tipiche e le medesime azioni. Riguardo a tali *praxeis*, 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 soprattutto su due “livelli”, e se il primo è chiaramente quello del linguaggio, dal momento che la lingua è «la prima forma di imitazione», il secondo è quello degli stereotipi culturali.¹⁹⁸

Nel caso presente esso 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 (presente anche nell'ode *Ai tumulti di Napoli* di 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), *et cetera*. Fontanella mira insomma all'imitazione di quel “teatro universale” che rappresenta la vera essenza della natura cui tutti soggiacciono,¹⁹⁹ e se fosse possibile dimostrare

¹⁹⁸ Cfr. CULLER J., *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975, pp. 140-178. Cfr. anche DE CAPRIO C., *Narrating Disasters, Writers and Texts in A.A.V.V., Disaster Narratives in Early Modern Naples*, op. 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. Am [...] 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».

¹⁹⁹ Sulla metafora del “mondo-teatro” nella letteratura barocca Cfr. almeno DUBOIS C. G., *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1993 (ed. or. 1973).

l'ipotesi per cui anche altri poeti seguono lo stesso precetto, allora sarebbe altrettanto possibile spiegare la presenza dei numerosi ipotesti 'scientifici' nella maggior parte delle liriche del nostro *corpus*, nonché la loro influenza sul linguaggio poetico.

L'ode di Fontanella, è chiaro, rappresenta soltanto un campione di un discorso che è molto più ampio. Quanto qui ci interessa affrontare però, non è il problema relativo a una 'riscrittura' in senso lirico di relazioni o trattati, né possediamo gli strumenti adeguati per farlo, sebbene si conosca ampiamente la capillare diffusione delle relazioni nella capitale del Vicereame, e si è dunque certi almeno della loro circolazione tra quasi tutti gli abitanti di Napoli.²⁰⁰

Ciò che a noi importa nel presente paragrafo è gettare solo una luce sul rapporto tra prosa e poesia dei disastri, dimostrando come una somiglianza tra i due sia innegabile, ed è rivelata sia dall'utilizzo del linguaggio, sia dalla strutturazione del 'racconto'. Non possiamo però dare per scontato che Fontanella, sebbene la sua ode sia posteriore, abbia attinto o meno consapevolmente dalle suddette relazioni.

L'inquadramento del binomio *fictio*-realtà, e la questione del linguaggio poetico su cui pure torneremo nei successivi paragrafi, rappresentano soltanto una parte delle 'questioni' cui sottopone il vasto *corpus* della lirica sui disastri, di cui in questo studio approfondiremo soprattutto due tipologie di problemi: il primo è quello della testimonianza del trauma, a cui accennavamo nelle pagine precedenti; il secondo è quello del mito come strumento di interpretazione e 'normalizzazione' di un disastro.

4. Mappature figurali: *tòpoi* e prototipi della testimonianza lirica

In questo paragrafo si propone uno schema interpretativo del *corpus* dei testi, al fine di catalogare i *tòpoi*, i miti, i prototipi, in breve le 'immagini' e le 'figure' della poesia lirica sui disastri. Di tale *corpus* si presenterà un regesto nell'annesso alla tesi, lasciando invece a una lista di autori selezionati il

²⁰⁰ Basti pensare anche solo al fatto che a gennaio, e cioè a meno di un mese dall'eruzione, alcune relazioni di Bove avevano raggiunto già la decima ristampa. Cfr. CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L., *ivi*, e DE CAPRIO C., *ivi*.

compito di mostrare le liriche scelte specificamente per l'analisi dei testi (*infra*, Antologia).

Come primo momento di analisi si ritiene qui utile presentare una mappatura che inquadri le numerose figure mitologiche di questa poesia, opportunamente differenziando le figure del mito classico da quelle cristiane, così da evidenziare il loro legame con disastri specifici, e rivelare la stretta connessione esistente tra testi datati in periodi differenti. L'obiettivo è di mettere in risalto la convenzionalità che ingloba l'intero sistema scrittorio del disastro la quale, già dimostrata in parte sul piano del lessico, è riscontrabile soprattutto a livello figurale.

A partire dal 1585, punto di inizio della nostra ricerca sulle topiche della lirica meridionale, tale catalogazione permette innanzitutto di mostrare lo sviluppo di determinate immagini prima che il "tòpos dei disastri" cominci a formarsi. Nei cinquant'anni circa che precedono l'eruzione vesuviana, infatti, i motivi catastrofici sembrano legati a due diverse tradizioni letterarie. Da una parte essi appaiono in testi che proseguono una linea satirica bernesca,²⁰¹ dall'altra trovano applicazione quasi solo in senso amoroso, nel tentativo di un forte ampliamento del canone petrarchesco: eruzioni, pesti, tempeste e guerre, sono allegorie di stati sentimentali (ad esempio la malattia d'amore) o di parti del corpo (ad esempio il vulcano paragonato al cuore dell'innamorato).²⁰²

In seconda istanza, tale metodologia permetterà di intervenire in materia di omogeneità della cultura barocca meridionale, e di inserire il discorso dei *tòpoi*

²⁰¹ Cfr. Giambattista Marino, *Murtoleide*, Norimbergh, Ioseph Stamphier., 1619 (edizione moderna a cura di SCHILARDI S., Roma, Argo, 2005): «Ne la gran Libreria, Stiglian del Sole / In un circolo assai nobile e degno / D'huomini, che potrian dar legge a un Regno / Si disputava, come far si suole. // Da le bocche scoccava le parole / Bella sincerità senza ritegno, / E ogn'un mostrava il suo sublime ingegno, / Ne s'inventavan già chimere; o fole. // Un biastemmò le Corti, e le tempeste, / Un'altro essaggerò la Carestia, / Un trattò della guerra, un de la Peste. // Indi un'altro esclamò: Peste più ria, / E Miseria maggior tra tutte queste, / È del gufo Stiglian la Poesia». Per un'edizione delle *Rime* di Francesco Berni invece, cui rimandiamo soprattutto al *Capitolo del diluvio*, si faccia riferimento a ROMEI D., *Rime di Francesco Berni*, Milano, Mursia, 1985.

²⁰² Su simbolo e allegoria torneremo specificamente nel capitolo 4. È tuttavia qui importante anticipare come già Praz avesse individuato nell'influenza della poesia petrarchesca lo sviluppo di quel "gusto" per l'emblematica e per la scrittura allegorica che caratterizzerà l'intero XVII secolo (PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit.).

in quello più ampio della simbologia del XVII secolo, dimostrando come elementi della catastrofe si diffondano, in pieno Seicento, ad ogni livello della interazione culturale: essi si intrecceranno infatti anche con l'elaborazione degli emblemi, e risulteranno tra i prodotti più caratterizzanti la scrittura poetica a cavallo tra il 1631 e il 1690.²⁰³

Ora, al fine di presentare degli schemi utili a guidare l'applicazione della metodologia dei prototipi (*supra* 3.2), è qui opportuno spiegare che le categorie di disastri della lirica meridionale del Seicento che abbiamo individuato sono nove: eruzioni, incendi, siccità, terremoti, peste, tempeste, maremoti, esondazioni, guerre (o tumulti) – sebbene maremoti ed esondazioni, incendi e siccità possono rientrare in due sole macrocategorie –. Tra questi, eruzioni, peste, tumulti e terremoti, sono i più rappresentati, e l'alta frequenza con cui essi ricorrono permette a tali disastri non solo di 'inglobare' gli altri, che appaiono di conseguenza come disastri 'minori', ma addirittura di dividerne le stesse figure e gli stessi modelli interpretativi.

Eruzioni e incendi, ad esempio, il disastro con più risultanze e quello meno rappresentato nel nostro regesto, sono entrambi legati alla figura religiosa di San Gennaro. Essi sono accomunati per facile espansione metonimica dell'elemento fuoco, come dimostra Giuseppe Battista nel sonetto *Morì nello incendio d'un palazzo N. Fenicelli*, dove l'edificio in fiamme è chiamato *Etna bollente*, o come ancora si può leggere in Antonio Muscettola, nel sonetto *Incendio appreso nella casa della Sua Donna*, dove la stessa catastrofe urbana è chiamata *Vulcano audace*, sebbene sulla funzione prototipica di Etna e Vesuvio abbiamo già discusso ampiamente, soprattutto per il maggiore grado di rappresentanza del primo rispetto al secondo. Si ricordi soltanto che essi sono sovrapponibili anche ai disastri rurali legati all'arsura, come abbiamo dimostrato attraverso Fontanella (*supra* 3.2), e che condividono la figura di Fetonte, il dio del sole, nonché lo sfondo dell'inferno virgiliano (Gaudiosi, *Estate fervidissima mortalità*).²⁰⁴ Tale ambientazione, come sarà chiarito dagli

²⁰³ Cfr. BONDI F., *Il principe per emblemi, Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 16: «Il modello emblematico serviva [...] per portare il contenuto iconico dei *topoi* a un alto grado di *enargheia*, e insieme per 'macchinare' al meglio l'elemento visivo con quello orale-auditivo». Su *enargheia* ed *emblemi* si rimanda al paragrafo 3.5 del presente capitolo.

²⁰⁴ Il sonetto di Gaudiosi è catalogato in A.A.V.V., *Tre disastri*, op. cit., nella categoria della peste, e non dell'arsura. Le due catastrofi, come si evince dalla mappatura numero 2 (*infra*),

schemi successivi, è a sua volta legame tra il Vesuvio (*Orco tonante*) e la peste (lo *stigio drago*), attraverso la figura di Plutone, re dell'Averno; essa riesce così ad accomunare tra loro anche i disastri più rappresentati.

Riguardo a questi ultimi, è interessante notare come le eruzioni siano legate ai tumulti, attraverso il *tòpos* delle rovine che, dal Petrarca dei *Trionfi* ai *Superbi colli* di Castiglione – come dimostrato da Fucilla oggetto di numerose imitazioni da du Bellay a Scarron, da Lope de Vega a Garcilaso –, ²⁰⁵ viene 'assorbito' anche dai poeti barocchi meridionali (ad esempio Marino, *Nell'inondazione del Tevere*), mutando i termini del paragone con l'antica Roma. ²⁰⁶

Nei nostri testi il *tòpos* mette infatti 'in scena' una *comparatio* tra Napoli e Troia, un confronto che è condiviso anche dalla categoria dei terremoti, la quale risulta legata all'eruzione dalla figura dei giganti, come si legge in Giuseppe Artale (*Il terremoto di Ragusa*). ²⁰⁷ Riguardo ai terremoti nello specifico infine,

condividono difatti le medesime figure, la stessa semantica e lo stesso sfondo. Riguardo a Fetonte è opportuno indicare che la figura ha spesso anche funzione emblematica, giacché essa indica l'ambizione dei "mostri" che personificano le catastrofi (ad esempio il Gigante Vesuvio), i quali pagano la propria arroganza con la morte. Cfr. BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., p. 24.

²⁰⁵ FUCILLA J., *Superbi colli e altri saggi*, op. cit.

²⁰⁶ Cfr. HONNACKER H., *Echi petrarcheschi in «Superbi colli, e voi sacre ruine» di Baldassarre Castiglione* in «Italique», XV, 2012: «Il motivo "del fatale e inesorabile trascorrere del tempo" non è ovviamente nuovo, e risale al verso virgiliano *Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus* (Virgilio, *Georgiche*, III 284) o, per quanto riguarda le rovine di Roma, al *Sic transit gloria mundi* (Agostino Patrizi Piccolomini, *Caerimoniale Romanum* ([1488]/1516), 1, 2, 3e *Matteo*, 24, 35). Numerosi poeti, da Petrarca a Jacopo Sannazaro, hanno ripreso il motivo delle rovine dell'antica Roma, [...] come indica lo stesso Maier nelle sue note al testo». Il volume di Maier a cui si fa riferimento è MAIER B. (a cura di), *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori di Baldesar Castiglione*, Torino, UTET, 1955.

²⁰⁷ La capitale è paragonata alla città orientale anche in Biagio Cusano, *Le reliquie del glorioso martire San Gennaro riparano Napoli del fuoco del Vesuvio*, in Francesco Cappone, in un'ode sui tumulti (*Si loda la Prudenza dell'Eccellentissimo Signor Conte Dognatte Innico Guevara, con l'occasione delle popolari rivoluzioni*), e in un sonetto di Francesco Antonio Pisapia contenuto nell'anonimo *Breve discorso dell'incendio*, cit.

essi sono legati anche alla peste, poiché le due categorie condividono la figura di Cristo: la prima in relazione al terremoto avvenuto, secondo le Sacre Scritture, dopo la crocifissione del figlio di Dio, la seconda per le virtù taumaturgiche del Nazareno. In numerosi testi, infatti, egli è sostituito dal dio medico Esculapio (ad esempio in Federigo Meninni), o talvolta da Apollo (nei sonetti di Lubrano e di Muscettola).²⁰⁸

Il ‘motivo’ religioso-cristiano, che viene alternato a quello classico-pagano nell’impostazione di un vero e proprio doppio canone (*supra* 3.1.4), in cui Cristo è talvolta raffigurato come Giove – per facile ripresa della tradizione dantesca –,²⁰⁹ è molto frequente nei disastri tellurici; esso ha inoltre estensione anche al tema della rivolta, sebbene sulle ragioni che accomunano tumulti e terremoti torneremo nel secondo schema proposto (*infra*).²¹⁰

Per quanto riguarda invece la peste, i tumulti, le eruzioni e i terremoti in maniera congiunta, ovvero i quattro disastri più frequenti nella lirica meridionale, dal momento che si abbattano sul Viceregno di Napoli, essi hanno in comune le Parche, simbolo del tempo e della morte. Tali disastri rientrano quindi nel *tòpos* della fugacità della vita che, come dimostreremo nello schema numero 3, è l’unico a inquadrare per intero le nove categorie di catastrofi individuate.²¹¹

²⁰⁸ Il dio Esculapio è spesso utilizzato, come Fetonte, anche nel paradigma emblematico del medico-politico, nei casi in cui nelle odi celebrative sia attribuito a re e comandanti il ruolo del *princeps-salus*, ovvero del regnante con poteri guaritori. La sua venuta, spesso relativa ai testi sulle rivoluzioni, può cambiare le sorti del disastro e volgerle al bene. Cfr. BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., p. 22.

²⁰⁹ Cfr. Dante Alighieri, *Purgatorio*, VI, vv. 118-120: «E se licito m’è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?».

²¹⁰ Si pensi per il momento all’esempio della rivolta di Lucifero che, per facile ripresa tassiana, viene utilizzata come termine di paragone in un sonetto sul terremoto di Giacomo Lubrano (*Infra*, Annesso alla tesi). Per quanto riguarda invece l’utilizzo di santi e ‘personaggi’ religiosi per così dire ‘minori’, che per l’alta frequenza con cui appaiono rientrano anch’essi nel novero delle figure da segnalare per una mappatura delle poesie, si rimanda al commento allo schema numero 2.

²¹¹ Sul *tòpos* del tempo e della fugacità della vita, inquadrato però nel paradigma figurativo degli orologi e nell’emblema della macchina barocca, si rimandi soprattutto a BONITO V., *L’occhio del tempo*, op. cit.

I quattro ‘disastri meridionali’ condividono inoltre la figura delle Furie, le divinità della vendetta. In un sonetto di Giacomo Lavagna, intitolato *Per l’incendio del Vesuvio*, la loro presenza permette una sovrapposizione del vulcano napoletano alla peste.²¹² È importante poi notare una immedesimazione del Vesuvio coi tumulti, in un sonetto di Giuseppe Battista sul tema della rivolta, dove il poeta in un concetto chiaramente ideologico definisce i riottosi *Tifei / ch’han di barbara strage avida sete*.²¹³

Ancora ai tumulti il Vesuvio è paragonato in Antonio Muscettola (in due ricorrenze), attraverso il sintagma *Enceladi Novelli*,²¹⁴ sebbene sul rapporto che intercorre tra linguaggio e creazione metaforica torneremo specificamente nel paragrafo seguente (nonché nel capitolo 4). Un interessante legame tra i tumulti e la peste invece, attraverso la figura di Marte, dio della guerra, si ha in due sonetti di Giacomo Lubrano e in uno di Carlo Buragna. È inoltre comune a tali disastri, che ricordiamo essere tipici soprattutto di Napoli, l’immagine di Partenope che piange, un motivo legato alle catastrofi urbane che più hanno inciso sulla città nel Seicento; in Tomaso Stigliani, difatti, che spesso scrive dei disastri di Roma, la stessa scena riproduce la *città di Piero* che piange per l’esondazione del Tevere.²¹⁵

Come abbiamo anticipato, risulta dunque chiaro un forte livello di interdiscorsività tra tutte le poesie dei disastri.²¹⁶ Questo, se da una parte è il punto da cui cominciare a dimostrare l’esistenza di una cultura barocca omogenea, giustificando un’operazione che accomuni poeti appartenenti a movimenti diversi ma che utilizzano le stesse ‘topiche’, dall’altra porta a un

²¹² Il legame tra la peste e il Vesuvio è evidenziabile anche sul piano delle credenze popolari: il vulcano infatti vomita la peste, e di rimando il morbo ne risulta *il parto calamitoso*. Cfr. Nicolò Pasquale, *A’ posteri della peste di Napoli, e suo Regno Nell’anno 1656. Dalla redenzione del mondo*. Racconto, cit. (supra 2.4).

²¹³ D’ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p. 41. Sul significato di «condensato ideologico» siamo intervenuti in 3.2.

²¹⁴ IBIDEM.

²¹⁵ Cfr. Tomaso Stigliani, *Sopra l’inondazione del Tevere*, in *Canzoniero*, cit.

²¹⁶ ALFANO G., *Introduzione* in Id., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Le tre catastrofi*, op. cit., pp. 12-17.

discorso di tipo antropologico-sociale, riguardo alle modalità in cui questi poeti cercassero di dare ordine alle catastrofi, legandole alle figure del mito.²¹⁷

Su quest'ultima osservazione è opportuno ricordare come lo studioso citasse la testimonianza di Nicolò Pasquale, nipote dello storiografo Giovanni Pietro Pasquale, il quale ben dimostra, da fonte contemporanea agli eventi, come le catastrofi fossero a tutti gli effetti tra loro correlate nell'immaginario di qualunque uomo del Seicento:

Quando nell'Anno millesimo secentesimo trigesimo primo [...] avvenne quella celebre eruttion del Vesuuio, la di lui Divina Potenza dei Mali [...] ne diè qualche presaggio, [...] denunciò l'ira Divina; e fece di veder, come in cifra, nell'aborto del suo seno, il parto calamitoso d'un secolo intiero: nelle scosse i moti della terra, e le soversioni delle Provincie: nelle viscere d'acciaio insieme, e nel fuoco vomitato, il ferro, e le fiamme delle Rivolutioni Popolari del 1647 [...] ne' tiepidi, e roventi fiumi sgorgati, i fumanti rivi di sangue; nell'aperte fauci, la fame: nella mefite, la pestilenza [...] nelle ceneri il funerale.²¹⁸

Sul *Racconto* di Pasquale siamo in parte già intervenuti nel capitolo 2, è importante tuttavia notare come sia in larga misura la religione a reggere la struttura di questa interpretazione, dal momento che tutti i disastri sembrano legati da un'unica causa: il peccato dell'uomo nei confronti di Dio. Essi risultano dunque associabili anche nell'immaginario delle credenze del tempo, una correlazione che certo non stupisce in una società che abbiamo visto nascere all'ombra della Chiesa e della cultura gesuitica. Saranno tra l'altro proprio i Gesuiti, come dimostra Alfano, a strumentalizzare questa paura con «intenti conservatoristici», fino alla creazione di una vera e propria «ortopedia

²¹⁷ È qui utile anticipare un discorso che approfondiremo nel quarto capitolo della tesi. Secondo Jung infatti (*Psicologia e poesia*, op. cit., p. 367), il poeta risalirebbe alle figure della mitologia per trovare l'espressione adatta alla sua esperienza. Egli tuttavia non si limiterebbe ad attingere al materiale tramandatogli, ma lo 'ricreerebbe' a partire dall'evento scatenante, «la cui natura enigmatica richiede forme mitologiche, e perciò attira a sé quanto le è affine per servirsene come mezzo di espressione».

²¹⁸ ALFANO G., ivi. L'opera di Nicolò Pasquale è *A' posterì della peste di Napoli, e suo Regno Nell'anno 1656. Dalla redenzione del mondo. Racconto*, cit.

dell'immagine», secondo una metodologia che ricalca gli esercizi spirituali di Sant'Ignacio da Loyola (*Infra*).²¹⁹

Arrivati a questo punto del ragionamento, per concludere la prima fase dell'attraversamento figurale, e spiegare perché abbiamo deciso di stilare una lista di parallelismi tra le immagini dei testi del disastro, mostriamo come eruzioni, tempeste, esondazioni e maremoti, l'ultimo tassello delle associazioni qui delineate, risultino legati in maniera davvero particolare. Innanzitutto essi sono disastri spesso compresenti, dal momento che indicano la rottura dell'ordine naturale rappresentato da Atlante (schema numero 2), di cui esempi chiarificatori possono essere la prima citata ode di Scipione Errico, il sonetto di Francesco Cappone *Al vento tempestoso*, e un sonetto di Baldassarre Pisani a tema vesuviano (*Dalle viscere aduste orrido colle*).²²⁰

In seconda istanza queste catastrofi condividono le figure di Giove, Giunone e Nettuno, divinità del cielo, delle nubi e del mare, di frequente congiunte nei testi sul Vesuvio, come si riscontra in Giacomo Lavagna, *Amore si paragona a Monte Vesuvio*, e in Giambattista Bergazzano (sonetto di apertura del *Vesuvio fulminante*). Ciò è possibile sia perché le poesie sulle eruzioni sono caratterizzate da *récit* mitologici che rimandano alla lotta tra Olimpi e giganti nella tessala Flegra (da cui l'etimologia di Campi Flegrei sulla quale alcune liriche 'giocano' spesso), sia perché le tre divinità sono una chiara trasposizione degli elementi naturali sconvolti dall'eruzione, ne rappresentano cioè un'allegoria.²²¹

²¹⁹ Cfr. ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano, In tante trasparenze*, op. cit., pp. 39-44. Il sintagma *ortopedia dell'immagine* è ripreso da BARTHES R., *Loyola*, in Sade, Fourier, *Loyola. La scrittura come eccesso* (trad. italiana di LONZI L., GUIDIERI R.), Torino, Einaudi, 1997.

²²⁰ L'esempio di Cappone è forse quello più interessante, in esso il poeta, di fronte allo scatenarsi del disastro, esplicita a chiare lettere il lucreziano sconvolgimento dell'*ordo naturalis*. Egli, infatti, rivolgendosi a Nice, la donna amata, afferma di osservare *l'orbe in vacillar* (v. 9).

²²¹ Sull'opposizione tra il Giove-Cielo e l'eruzione vulcanica si rimandi anche a un articolo di Lavocat che analizza tale struttura verticale nell'ambito della messa in scena teatrale: LAVOCAT F., *Un «nuovo, e meraviglioso et horrible soggetto». Le volcan dans l'opéra-ballet et le théâtre à machines*, in SILVOS F., BOSQUET M. F., *L'imaginaire du volcan*, op. cit. Sulle relazioni intercorrenti, nella poesia barocca, tra etimologia e metafora, Cfr. TORRE A.,

Tali connessioni portano ad ampliamenti figurali talvolta ‘insoliti’, e per mostrarne un esempio si può citare l’utilizzo della figura di Venere, dea dell’amore, che è come Nettuno legata alle acque (in greco il suo nome significa “schiuma”). Divinità in comune tra eruzioni, esondazioni e maremoti – il primo per la presenza del marito Vulcano, il secondo e il terzo perché dea propizia ai naviganti –,²²² essa è immagine di paragone con Masaniello, in quanto entrambi venuti *dalle spume del mar*, nel *Sonetto 10* di Antonio de’ Rossi.

Quello di Venere non è tuttavia l’unico legame tra disastri marini e tumulti, dal momento che figure minori come Aretusa o Teti, ninfe legate al dio Nettuno, collegano i due eventi anche nelle liriche di Lubrano, come l’Ode VI delle *Scintille poetiche*, e in quelle di Giuseppe Battista, come il sonetto *Priega all’altezza del signor Don Giovanni d’Austria felicissima venuta in Napoli per acquetar i tumulti*.

Tali associazioni o collegamenti tra le figure del mito rivelano dunque un alto tasso di convenzionalità figurale della poesia dei disastri. Nella presente sezione di tesi dimostreremo come tale caratteristica possa essere evidenziata in uno schema di più immediata ricezione, che presentiamo nella forma di tre mappature semantiche. Come anticipato, la semantica dei prototipi, che è alla base di questa suddivisione, si rivela strumento privilegiato per inquadrare in un unico “contenitore” tutti gli elementi topici del nostro *corpus*.

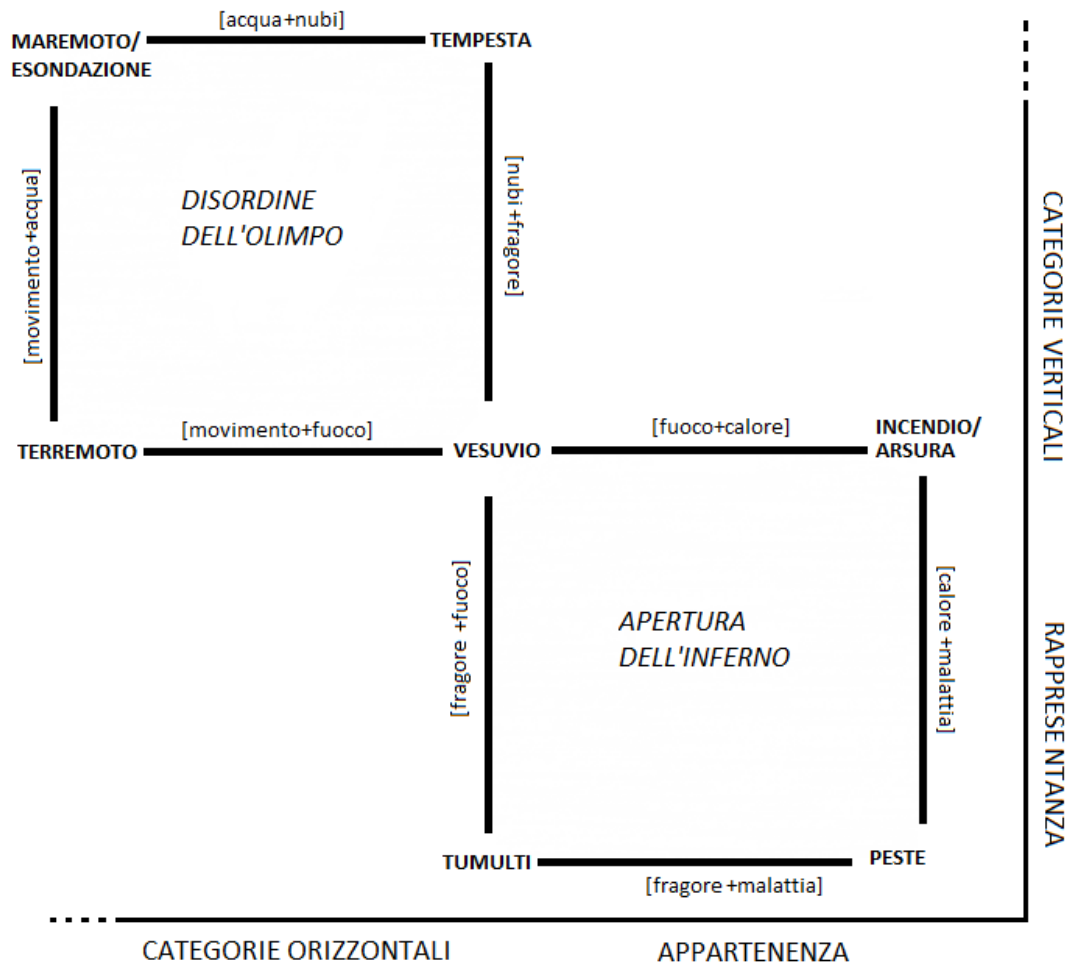
Disegnato un piano di assi cartesiani, su cui poniamo X: categorie orizzontali, ovvero appartenenza alla stessa “famiglia” di disastri, e Y: categorie verticali, ovvero rappresentatività, ciò che determina il rapporto tra le diverse

«Vermiglie et aperte serbò». *Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesauero*, «Lettere italiane» 59, n. 3, 2007.

²²² Sul legame tra Venere e l’elemento acquatico (dal momento che la dea nasce secondo il mito nelle acque dell’Egeo) si cataloga inoltre una particolare poesia amorosa di Baldassare Pisani, *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio* in *Poesie liriche*, cit., sul cui commento torneremo nell’Antologia: «Scuote l’adusto crin Veseo gigante / e vibra irato in su l’eterea mole / misti a nembo fatal di selci infrante / globi di fumo ad eclissare il sole. / Nice a mirar l’incendiare gole / curiosa lassù drizza le piante / e mentre de l’audacia invan si duole, / precipita nel baratro fumante. / Cadendo in quelle tenebre profonde, / al centro arriva, e nel tartareo loco / passa di Stige a valicar le sponde. / O d’avverso destino infausto gioco! / Se sortì Citerea cuna ne l’onde / ha la Venere mia tomba nel foco».

categorie di appartenenza (*supra* 3.2), una prima mappatura delle figure contenute nei testi mostra il seguente risultato.

Schema n. 1: qualità e associazioni semantiche



Come prima operazione è importante spiegare le associazioni scelte per raggruppare i disastri in categorie e piani di appartenenza diversi. Da una parte abbiamo infatti i fenomeni terreni, legati a quello che nel secondo schema sarà ben visibile come il motivo dell'inferno virgiliano, tramite le figure ad esso più caratteristiche (le Furie, le Parche, etc.), dall'altra quelli celesti, legati all'ordine del cosmo rappresentato dall'Olimpo.

Partendo dal centro dello schema, quella che nei paragrafi precedenti abbiamo definito *qualità* in comune tra eruzioni e terremoti, ovvero il “movimento”, risulta caratteristica accomunante anche dei disastri legati ai tumulti (attraverso la qualità del “fragore”, che risulta l’addizione di “movimento” e “rumore”).²²³ Essi sono di conseguenza accomunati alle eruzioni (“fuoco”+“movimento”) e ai maremoti (“movimento”+ “acqua”), come dimostrano Lubrano, *Sfogo di malinconie per la peste di Napoli* – dove la peste è paragonata a un maremoto –, e il sonetto 83 di Schettino.

A tal proposito si ricordi come il Vesuvio si è dimostrato un prototipo più funzionante dell’Etna, e si è qui dunque preferito rappresentare la categoria delle eruzioni col suo esemplare migliore. Ad esso sono comuni le qualità di “fragore”, “fuoco”, “movimento”, e risulta l’elemento perfetto per essere posto al centro dello schema, quasi una sorta di “iperdisastro”, la catastrofe più rappresentativa delle categorie verticali.

Per quanto riguarda invece il criterio di scelta delle qualità caratterizzanti una data catastrofe, è utile indicare al lettore che ci siamo attenuti alla regola della semantica dei prototipi esemplificata da Geeraerts, per cui è più semplice illustrare le qualità in comune tra i vari fenomeni piuttosto che quelle specifiche di ognuno di essi. Se avessimo ad esempio attuato una categorizzazione di uccelli, seguendo la mappatura proposta dal lessicografo belga, le qualità indicate sarebbero state ali, piume e becco, in quanto condivise dall’intera specie avicola, e non “capacità di volare”, che avrebbe escluso categorie come pinguini, galli, tacchini etc.²²⁴ Allo stesso modo qui abbiamo deciso di evitare qualità che sarebbero risultate troppo specifiche come “tremore”, “vento” e così via; esse sarebbero difatti state associabili solo a determinati disastri, impedendo di rilevarne una connessione con gli altri.

Nei termini di una linguistica jakobsoniana potremmo affermare di aver preferito delle «associazioni metonimiche» rispetto alle «catene metaforiche» delle relazioni che si creano tra «mente» e «segno». Operare all’interno di una dimensione sintagmatica, che è quella connessa col «mondo prelinguistico degli

²²³ La qualità del fragore è qui ricavata dai numerosi testi sulla rivoluzione del 1647, di cui riportiamo come esempio una terzina di Giuseppe Artale, *A san Gennaro protettore delle rivoluzioni di Napoli*, in *L’alloro fruttuoso*, cit: «[...] De le Sirene e de le Muse il canto / scusa il fragor del concavo metallo, / de l’orbe madri e de le spose il pianto».

²²⁴ GEERAERTS D., *Principles of Monolingual Lexicography* in A.A.V.V., *Wörterbücher*, Berlin, De Gruyter, p. 599. Cfr. VIOLI P., *Significato ed esperienza*, op. cit., pp. 178-182.

eventi e delle percezioni», permette infatti di privilegiare una logica ‘combinatoria’: essa mette in risalto gli elementi di contiguità che nella rappresentazione dei disastri appaiono associabili in una sfera di significazione.²²⁵

Seguendo questo ragionamento, se la qualità predominante nelle categorie orizzontali della parte inferiore dello schema è quella del fuoco, sulla cui forza distruttiva siamo intervenuti nei paragrafi precedenti attraverso gli esempi di Pisani e Fontanella, la qualità predominante delle categorie orizzontali della parte superiore sarà, per contrasto, l’acqua.

Elemento ambivalente, legato alla morte e alla vita tanto quanto il fuoco,²²⁶ l’acqua, «un mostro così fiero e indomabile, che posto in libertà non v’è dissolutezza che non commetta», caratterizza soprattutto i disastri a sfondo non urbano, dal momento che nelle sue azioni più caratteristiche essa «si gonfia, si dilata, rompe gli argini, sbarbica gli alberi, [...] opprime le campagne, le spoglie di verdure, s’assorbisce navi con naviganti».²²⁷

Sono molti i sintagmi nel nostro *corpus* che indicano la forza distruttiva dell’elemento acquatico, come «atra marea» in Pietro Casaburi, «inferocita onda» in Vincenzo Zito, «flutto ingrato» in Antonio Muscettola, e così via. Elemento caratteristico sia delle frequenti esondazioni del Volturno che di

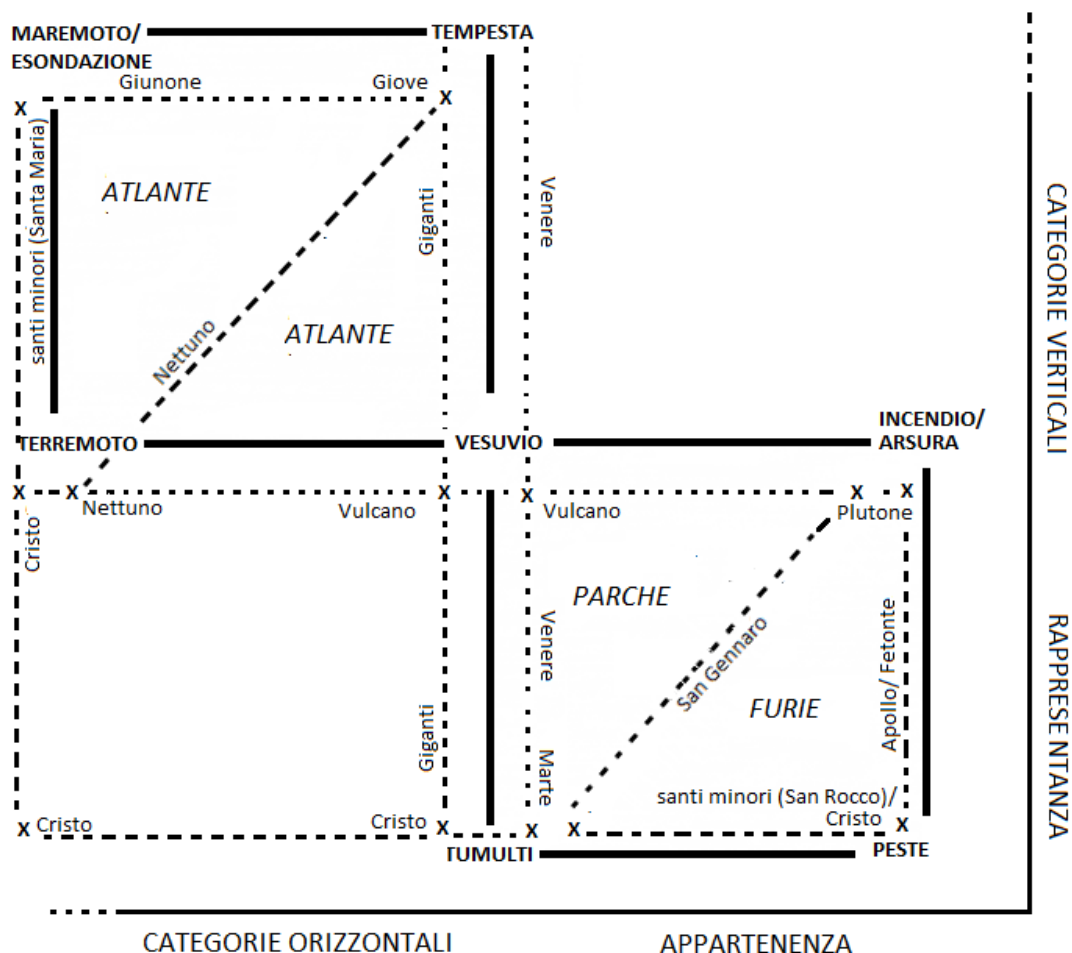
²²⁵ Ad esempio, se qui si è scelto l’elemento ‘fuoco’ per rappresentare la maggior parte delle categorie dei disastri terreni, ciò avviene perché la semantica del fuoco permette associazioni in tal senso attraverso le numerose declinazioni che si compiono al livello della catena metonimica: fiamme -> fuoco -> incendio -> ardore e così via. Cfr. JAKOBSON R., *Fondamenti del linguaggio*, in HEILMANN L. (a cura di), Milano, Feltrinelli, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966 (prima edizione 1956), e JAKOBSON R., *Gli studi tipologici e il loro contributo alla linguistica storica comparata*, in HEILMANN L., *ivi*, (prima edizione 1958).

²²⁶ Cfr. BACHELARD G., *L’Eau et les rêves*, op. cit. Riguardo alla rappresentazione dell’elemento fuoco come *tòpos* visuale si rimandi anche a STOICHITA V., *Lochi di foco, La città ardente nella pittura del Cinquecento*, in PFISTERER U., SEIDEL M., *Visuelle topoi*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2003.

²²⁷ MARTINELLI D., *Horologi elementari*, Venezia, Tramontino, 1669. Citato in BONITO V., *L’occhio del tempo*, op. cit., p. 172. Sulla doppia funzione dell’elemento acqua, interpretato sia come risorsa, sia come forza da contenere, si rimandi soprattutto al progetto *DECIVE- DEALING with the Collective Interest in the Early modern Europe – A comparative analysis of urban water supplies administration in Southern Italy and France in 17th-18th centuries*, STAR 2017.

quelle del Tevere,²²⁸ nonché delle tempeste e dei maremoti, l'acqua comunica inoltre coi fenomeni terreni condividendone le qualità di “movimento” e “rumore”, e risulta a questi associata tramite una serie di figure caratteristiche, come si evince attraverso lo schema numero 2.

Schema n.2: figure convenzionali e figure minori



È chiaro che la convenzionalità della scrittura del disastro sia evidenziata in poesia soprattutto dall'utilizzo di figure stereotipate del mito, al punto che alcune di esse ricorrono in maniera fissa per la rappresentazione di disastri specifici. Come abbiamo anticipato, si osservano le divinità olimpiche per i disastri del cielo, e quelle ctonie per i disastri legati alla terra, con la particolare

²²⁸ Vincenzo Zito, *Esondazione del Volturno in Poesie liriche*, cit. Cfr. Antologia.

aggiunta in molti casi delle figure cristiane. A tal proposito, è opportuno notare come la figura di Cristo, legata soprattutto ai fenomeni terreni, sembri talvolta ‘trasformarsi’ nella controfigura di santi e di sante, quando essa è posta in relazione a determinati eventi: San Gennaro per il Vesuvio, San Rocco per la peste e Santa Maria per i maremoti (sebbene quest’ultima risenta forse di ‘provincialismo’ letterario).²²⁹

È interessante inoltre notare, osservando il secondo schema, come le prima citate figure di Venere e Marte si incontrino lungo la linea verticale tra Vesuvio e tumulti, giustificando così anche a livello figurale la rappresentanza dell’eruzione nei confronti della rivolta di Masaniello; Marte è difatti l’amante di Venere, e questa è la moglie di Vulcano, le due categorie sarebbero così legate non solo da qualità condivise, ma anche dalla convenzionalità imposta dalla stratificazione mitologica.

Intrecciato alla linea orizzontale, difatti, ecco che Marte può appartenere anche ai tumulti, come utilizzato da Muscettola in *Innamoratosi in Capua in tempo de’ tumulti*. Proseguendo sulla linea delle rivoluzioni, l’asse verticale mostra inoltre la particolarità che la figura dei giganti, al pari di quella di Venere, assume nell’attraversare categorie specularmente opposte (quelle dell’alto e quelle del basso). Anche i giganti, difatti, appartengono a categorie diverse di disastri, dalla tempesta, al Vesuvio, ai tumulti, trovandosi accomunati, nei tre, dalla qualità del “fragore” (schema 1). Alla stessa maniera (l’attraversamento di diversi assi) è possibile spiegare l’utilizzo di Vulcano tra il Vesuvio e l’incendio, in Canale e Muscettola, e perché appartenente alla categoria orizzontale di entrambi i disastri, e perché legato, come abbiamo dimostrato, alla figura di Venere.

Ancora sul legame tra eruzioni e tumulti, infine, interessante è l’utilizzo di una divinità romana minore, Giano, il dio bifronte della pace e della guerra, come si vede in Scipione, *Al Monte Etna*, e in Muscettola, *I tumulti di Napoli*. Su questa figura, che risulta spesso legata a motti ed insegne sul potere politico, torneremo soprattutto in materia di emblemi (*infra* 3.5, 4.2 e Appendice di emblemi).

²²⁹ Poche notizie di carattere storico per inquadrare la figura: al 1529 risalgono le prime testimonianze relative ai miracoli della santa, da cui la decisione di fondare una chiesa a Thiene, in provincia di Vicenza, nel 1612. Nel 1672 Maria dell’Olmo diviene ufficialmente la santa patrona di Cava, città natale di Giovanni Canale, che utilizza la figura in un sonetto del 1647.

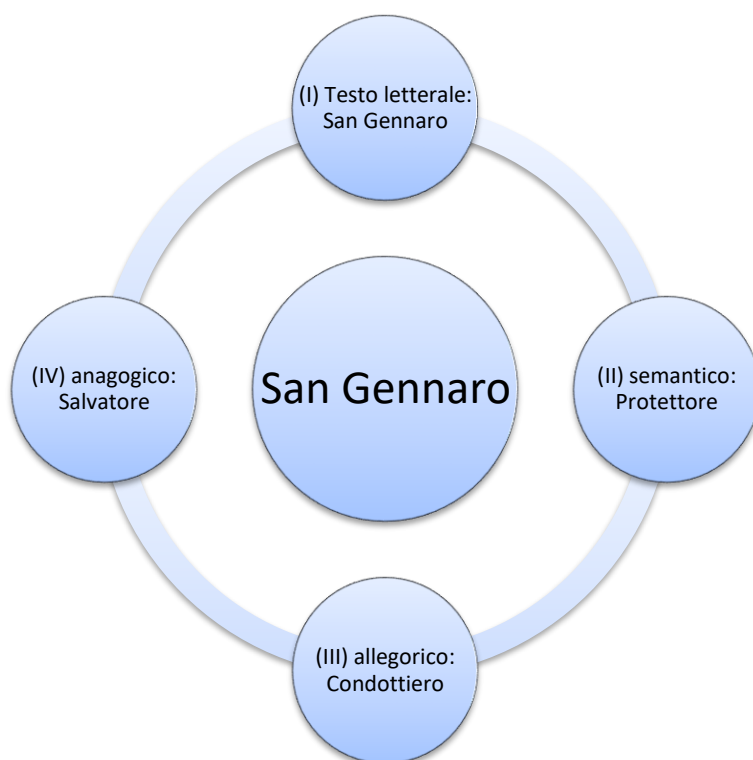
Tornando alle figure cristiane, si è già detto di San Gennaro come santo legato all'elemento fuoco, ma un esempio interessante della 'espansione' figurale del protettore di Napoli la si trova in Tommaso Gaudiosi (*A San Gennaro protettore nelle rivoluzioni*), dove egli è protettore dei tumulti in quanto disastri legati all'eruzione e agli incendi (attraverso la metaforizzazione del tumulto in un *incendio*). Un ampliamento ancora più particolare, ma secondo lo stesso principio di espansione metonimica per cui il fuoco, essendo rosso, può condividere gli stessi attributi del sangue, o del mare agitato, o del mare mescolato alla lava del Vesuvio, lo si trova in Biagio Cusano, nel sonetto *Per lo sangue di San Gennaro che bolle racchiuso in vaso di vetro*. Qui il santo puteolano diventa il prototipo del condottiero salvatore, raffigurato da Mosè, tramite lo sfondo del *Mar Rosso*, a cui l'ampolla fa da *scoglio*, e dove il faraone è di conseguenza trasfigurato nel *Re... d'Averno*, Ade.²³⁰

Riguardo a queste numerose 'estensioni' della figura di San Gennaro è interessante notare come esse permettano al santo di ricoprire i quattro "sensi" della scrittura figurale, secondo uno schema non ignorato dai letterati Gesuiti (si pensi anche solo al *Memoriale* di Tesauro, cit.), e che risale agli *Esercizi* di Ignazio da Loyola.²³¹ L'applicazione dei sensi degli *Esercizi* è un'attività di meditazione in cui l'immaginazione ha valore di conoscenza enciclopedica, tramite essa una figura del testo letterale (I) può essere rappresentata da nomenclature (II) che esprimano il senso generale della stessa o da descrizioni allegoriche (III). Quest'ultime hanno la funzione di spiegare le diverse

²³⁰ Per la lettura del testo si rimanda all'appendice alla tesi. È inoltre interessante segnalare come ancora ai tumulti può essere legato il motivo dell'esodo ebraico, come si legge in un'ode di Lubrano, *Sui tumulti di Napoli*. All'esodo ebraico è infine legato anche il Vesuvio, come dimostra non solo il prima citato testo su San Gennaro, ma anche un sonetto di Giulio Gavazza conservato su foglio volante, *Che l'incendio del Vesuvio è stato per salute dell'Anime nostre*, raccolto da Elisa Castorina, *Vesuvi ardenti*, op. cit.

²³¹ Lo schema è tratto da Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, op. cit., p. 2. Al riguardo si rimandi anche a ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano, In tante trasparenze*, op. cit., pp. 39-41. Per il riferimento a Tesauro si rimandi a TORRE A., «*Vermiglie et aperte serbò*», op. cit. Per una visione più ampia dei letterati gesuiti impegnati nella definizione di simbolo e figura cfr. DEKONINCK R., *The Jesuit Ars and Scientia Symbolica: From Richeome and Sandaeus to Masen and Ménestrier*, in PFISTERER U., SEIDEL M., *Visuelle topoi*, op. cit. (su di esso torneremo a breve).

significazioni della figura, e a loro volta rimandano a una simbologia universale (IV), come è possibile osservare nello schema seguente:



L'inserimento del santo protettore di Napoli nella presente 'tabella' dimostra la funzionalizzazione che di esso opera la società viceregnicola. La sua immagine esercita infatti sia la funzione semantica del protettore e del condottiero, allegoria di virtù 'militari' (*infra* 3.5), sia quella del salvatore, per anagogia con le virtù spirituali del Cristo, sulla cui sovrapposizione coi santi della poesia dei disastri siamo già intervenuti.²³²

L'ampliamento della figura del 'santo del Vesuvio' è così spiegata, come le altre fin qui esposte, non solo per qualità simili dei disastri, ma anche per l'attraversamento delle categorie che essa compie, come abbiamo dimostrato ad esempio con Venere. Quelle appena presentate potrebbero dunque definirsi delle 'figure stereotipe trasversali': esse permettono in breve di 'visualizzare' la

²³² Cfr. anche de LUBAC H., *Esegesi Medievale*, vol. II, *I quattro sensi della Scrittura*, Milano, Jaka Book, 1988-2006.

convenzionalità della rappresentazione del disastro. Su questo ragionamento torneremo anche nel quarto capitolo, dove esso sarà ampliato anche all'utilizzo del lessico (dunque ai concetti e alle metafore), al fine di tracciare un quadro completo sull'intero sistema figurale della poesia catastrofica.

Prima di passare a quest'ultima fase è utile spendere ancora qualche parola sulla metodologia qui adoperata (*supra* 3.2). Essa non è infatti dissimile da quanto espone Bruce Novoa in *Topology and Tipology*,²³³ un volume che ci permette di approfondire la complessità di un'operazione classificatoria di *tòpoi*. A tal proposito è importante evidenziare come lo studioso metta bene in luce le relazioni che intercorrono tra la Tipologia e la Topologia, quest'ultima una branca della matematica «which inquires into the properties of a geometric configuration that remain constant in spite of the transformations the configuration experiences». Essa permette di raggruppare oggetti apparentemente irrelati in «categories of similarity», attraverso quelle che sono le loro «shared features», ovvero le caratteristiche condivise – quelle che qui abbiamo chiamato qualità –, e ha lo scopo di ‘tracciare’ il modo in cui determinati temi o forme varino nel tempo pur mantenendo fisse delle costanti, degli elementi che permettono un discorso sulle categorie di similarità.

La tipologia, invece, è la ‘pratica’ di utilizzare figure della storia letteraria come prefigurazioni degli eventi presenti,²³⁴ che nel nostro caso sono gli eventi disastrosi. Essa può essere vista come «a retrospective strategy of adjusting historical interpretation to create the semblance of prefiguration for some present reality according to a particular vision desired by the creator» (*infra* 5.1 ss.). Al riguardo, l'esempio riportato da Sollors per spiegare la teoria di Novoa risulta un ottimo modo per esemplificare il procedimento qui adottato. Lo studioso ragiona sull'evoluzione del tema biblico dell'esodo ebraico, e su come questo abbia avuto fortuna nella letteratura americana, grazie alla particolare relazione che esiste tra la figura di Mosè liberatore e il “tema portante”, che è quello della liberazione dalla schiavitù: i due, insieme, formerebbero una tipologia capace di attraversare nel tempo diverse opere e plurimi autori, in

²³³ Cfr. SOLLORS W., *The Return of Thematic Criticism*, op. cit., pp. 242-260.

²³⁴ Sull'utilizzo di esempi del passato come ‘modelli’ per l'interpretazione del presente cfr. anche RIOT-SARCEY M., MOATTI C. (éd.), *Pourquoi se référer au passé?*, Ivry sur Seine, les éditions de l'atelier, 2018, soprattutto le pagine 9-20, 31-38.

virtù del fatto che essi utilizzano una ‘topica’ condivisa e lungamente stratificata, proprio come nei casi da noi analizzati.²³⁵

Le tipologie di Novoa, è bene notare, funzionano però solo all’interno di una configurazione topologica, dove ogni “spostamento” (*shifting*) dell’elemento tipologico in un diverso “codice di significazione”, comporta diverse interpretazioni degli elementi tematici. È dunque fondamentale, nello studio di tali temi, tenere sempre presente il contesto specifico in cui essi appaiono, ovvero i rapporti di reimpiego che intercorrono tra i testi e la cultura che li produce (o che se ne riappropria). Tale impostazione non è troppo lontana da quanto qui definiremo ‘ripresa di un modello’, la quale si verifica in casi come quello della *Pharsalia* lucanea applicata al tema della guerra civile napoletana, o del *De rerum natura* di Lucrezio applicato al motivo della rottura dell’ordine naturale, come dimostreremo in seguito.

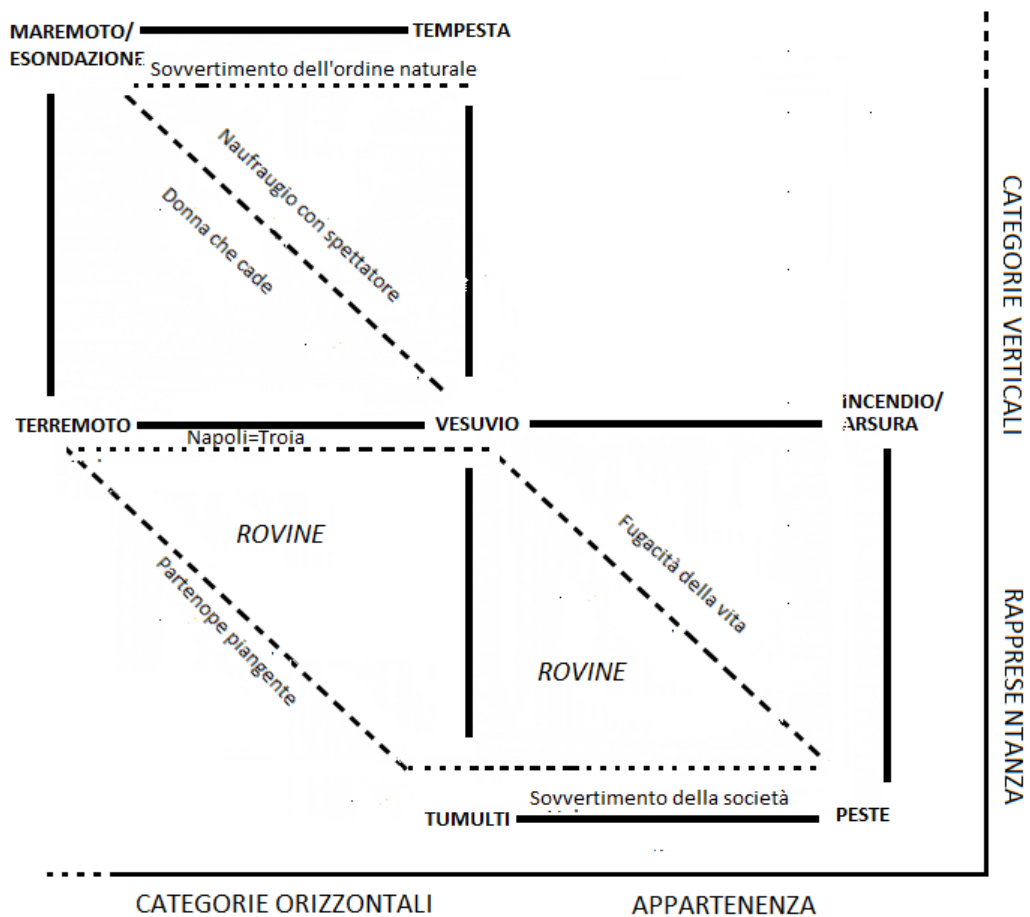
Tornando ora all’esposizione delle figure della lirica dei disastri, in vista della conclusione di questa parte del discorso, si noti come ancora il personaggio di Nettuno si trovi sulla linea orizzontale dei fenomeni terreni (schema n. 2). Tale particolarità è spiegata dal fatto che una delle qualità del dio è quella di essere *enosictono* (o *enosigeo*), ovvero “scuotitore di terra”, egli è dunque figura convenzionale anche dei terremoti. Alla stessa maniera, le Parche e le Furie, anch’esse come il dio dei mari appartenenti a due assi diversi, ma a differenza di Nettuno specificamente inquadrare nelle catastrofi legate alla terra, confermano non solo l’esistenza di un duplice piano di disastri, ma anche la presenza di figure caratteristiche legate a specifiche categorie di fenomeni. Da una parte abbiamo infatti le catastrofi legate alla città, ovvero a uno sfondo di tipo fondamentalmente urbano, dominato dalle figure ctonie, dall’altra abbiamo invece quelle legate al cielo, e all’ordine del cosmo, rappresentate quasi in *toto* dal Dio Atlante.²³⁶ Tale bipartizione, come si può immaginare, porta allo

²³⁵ Si segnala al lettore che nel caso presente sarebbe più corretto parlare di ‘mitemi’ e di ‘mitologemi’, tuttavia né Sollors né Novoa utilizzano questa terminologia, sulla quale torniamo approfonditamente nel paragrafo 4.4.

²³⁶ Al riguardo, l’idea di universo barocco come macchina, ben esplicitata in BONITO V., *L’occhio del tempo*, op. cit., aiuta meglio a comprendere come il *tòpos* dei disastri, ovvero «l’idea di un mondo scongegnato» che si oppone a «quella di un mondo architettonico», metta in luce le due tendenze dell’intero ‘universo’ letterario barocco. La prima mira all’ordine, un retaggio delle poetiche classiciste affini al nuovo metodo scientifico (*supra* 2.5), mentre la

sviluppo di *tòpoi* e motivi diversi, come quelli legati alla fugacità della vita, quelli legati al sovvertimento della società, e ancora quelli legati alla rottura degli equilibri naturali (i *claustra naturae* di lucreziana memoria), come si osserva nello schema numero 3.

Schema n. 3: motivi e *tòpoi*



Partendo dalla sezione superiore dello schema, si noti innanzitutto il motivo della “donna che cade”, di cui sono testimonianza i sopracitati sonetti di Pisani, Materdona e Casaburi. Nell’annesso alla tesi tale motivo è ordinato secondo l’interpretazione fornita da Gaston Bachelard, che ne fa situazione connessa

seconda è quella interessata al disordine, e che guarda agli sconvolgenti avvenimenti del reale come materia da cui attingere per una nuova tipologia di poesia.

all'elemento "vento" (o "aria"), dal momento che il vento rientra in quella che il filosofo definisce «psicologia della verticalità» (*supra* 3.3). Questa, da una parte richiama il discorso della verticalità barocca esposto attraverso gli studi di Wölfflin e Rousset, dall'altra presuppone quello del dinamismo su cui siamo intervenuti nel paragrafo precedente, come si avrà modo di dimostrare attraverso una selezione di testi. La caduta risulta infatti legata a quella che Bachelard chiama «immaginazione dinamica», come abbiamo visto valere per l'acqua e per il fuoco, giacché il vento/aria si presenta nelle poesie del disastro elemento distruttivo al pari dei due corrispettivi terreni.²³⁷

La donna che cade è dunque legata al maremoto, al terremoto e al Vesuvio, così come il *tòpos* lucreziano del naufragio con spettatore da cui essa dipende, come si può leggere nel primo citato sonetto di Pisani, o in alcuni sonetti di Materdona, come *Per la Sua Venere Palomba annegata nel Tevere*, o in molti altri testi raccolti nell'annesso alla tesi.²³⁸ Esso ricopre quindi sia le categorie verticali sia le categorie orizzontali, contribuendo in parte alla creazione del *tòpos* delle rovine – nella parte inferiore dello schema – di cui funge da sottoargomento. Quest'ultimo comprende tutti i disastri legati alla terra, inglobando anche i motivi di Napoli-Troia e Partenope piangente.²³⁹

²³⁷ BACHELARD G., *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943. Cfr. anche MARTINELLI D., *Horologi elementari*, op. cit., p. 135-136: «L'Aria è la più sprezzata ma più preziosa cosa del mondo. La più sprezzata perché si vede già fatta scherno dell'altre creature e posta bersaglio dell'ingiurie fra li più potenti nemici dell'Universo: cioè fra l'Acqua e il Fuoco. Questo con la focosa sua rabbia gli corrompe la temperie; quella con un'umida e fumosa invidia gli deturpa la purità. La Terra con i vapori l'insporca. Il Cielo con i fulmini la minaccia».

²³⁸ Cfr. BLUMENBERG H., *Naufragio con spettatore, paradigma di una metafora dell'esistenza* (trad. italiana di ARGENTON B.), Bologna, Il Mulino, 1985 (prima edizione in lingua originale 1979).

²³⁹ Al riguardo è utile un veloce riferimento a SOLLORS W., *The Return of Thematic Criticism*, op. cit., p. 112, che in seguito sarà applicato anche in materia di disastrologia (cfr. 5.1 ss.). Lo studioso ragiona infatti del *tòpos* delle rovine nell'ottica di un *tòpos* «realistico», che è quello della Natura che si abbatte su una data cultura, e delle «rovine» che essa lascia, le quali diventano veri e propri *Marks of Time*. Tali "segni del tempo" non renderebbero percepibile, per la loro stessa esistenza, il passaggio del tempo della storia. I "relitti", così come gli scenari che essi contribuiscono a creare, diventano dunque "reperti archeologici", simboli di una società che si riappropria di un passato che non riesce a rifunzionalizzare.

Sovvertimento dell'ordine naturale e sovvertimento della società si 'riflettono' dunque come in uno specchio, rendendo evidente a livello figurale un paragone che era ben radicato nella mente dell'uomo del Seicento: la rottura delle leggi della natura che rispecchia la metafora di un corpo politico malato.²⁴⁰ Allo stesso modo anche gli ipotesti di riferimento dei due motivi vengono utilizzati in tal senso, il *De rerum natura* di Lucrezio per i disastri della natura e la *Pharsalia* di Lucano per quelli degli uomini: da questi vengono riprese non solo le figure (Venere, Atlante, Giove e Giunone, le Furie) ma anche il linguaggio, come dimostreremo nel capitolo successivo.

Una volta illustrati i tre schemi, i quali forniscono una lettura unitaria dell'intero *corpus*, è ora importante notare che in base e ai *tòpoi* e ai motivi catalogati, quindi in base alle figure e ai prototipi, quanto risulta è il prodotto di tre specifiche tipologie di *Rime*: *Rime* amorose, *Rime* celebrativo-encomiastiche, e *Rime* morali-religiose.

I disastri si servono di uno spettro amplissimo di immagini, occupano dunque una vasta porzione di *Rime* della poesia lirica. Di queste la più frequente è la tipologia religiosa-morale, di cui contiamo 75 testi su un totale di 204 poesie raccolte tra il 1585 e il 1690 (56 pre eruzione e 148 *post eventum*). In questa categoria la figura del Dio biblico ricopre tutte le categorie di catastrofi: essa è presente nei testi sulla siccità, come dimostrano Gaudiosi e Caraccio, in quelli sul Vesuvio come dimostrano Santa Maria, Teodoli e Gaudiosi, in quelli ancora sul terremoto come si legge in Dentice e Lubrano, in quelli sulla peste in Muscettola e in Gaudiosi, e così via.

Alla tipologia religiosa segue quella amorosa (57 testi), come abbiamo indicato nei paragrafi precedenti, a causa dell'elevato utilizzo di prototipi facilmente adattabili a situazioni di tipo erotico: ognuna delle categorie di disastri individuate – tranne la peste per impossibilità di analogia col sentimento amoroso se non tramite l'espansione metonimica della "malattia" – ha infatti un prototipo amoroso di corrispondenza. La lirica amorosa, che proprio in base alla metodologia prototipica sembrava essere la più frequente (*supra* 3.2), attraverso una mappatura figurale si rivela inserita in un quadro molto più complesso, in cui amore e morale si alternano quasi alla pari.²⁴¹

²⁴⁰ Cfr. D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit.

²⁴¹ Per un veloce riscontro dei prototipi amorosi inseriti in antologia: Tumulti-Amore: Muscettola (2 occorrenze), de' Rossi (Masaniello paragonata a Venere per il mare); Vesuvio-Amore: Lavagna (2 occorrenze), Meninni (2 occorrenze), Muscettola, Dentice, e Basile (2

L'ultima categoria di *Rime* rilevata è quella celebrativa o encomiastica, di cui contiamo un numero di 21 testi. Ad essa segue un piccolo numero di 'incatalogabili' (51) nel presente schema, per l'impossibilità di raggrupparli in una categoria unitaria: essi sono sonetti comici, di invettiva, panegirici, "fermo immagine",²⁴² sonetti di dedica, idilli lirici (*supra* 1.8), qualche *divertissement* con solo lessico catastrofico, epigrammi e odi in latino (di cui non ci occupiamo in questo studio). In numero esiguo rispetto alle tre categorie individuate, questi testi sono inseriti soltanto nell'appendice alla tesi.

Infine, un ultimo elemento da segnalare prima di chiudere il presente paragrafo è che tutte le liriche raccolte in questo studio, che esse rappresentino o meno una testimonianza reale, condividono non solo un 'apparato' di topiche, ma anche un linguaggio comune, strutturato su una serie di sequenze formulari, nonché su continui prestiti dal linguaggio scientifico.

Tale aspetto dei testi del disastro sarà analizzato nei capitoli 4 e 5. È al momento infatti opportuno dedicarsi principalmente a un discorso su metafora ed *enargheia*, relativo dunque al rinvenimento delle 'immagini' nelle parole. Ciò risulta utile per due motivi: il primo è completare il ragionamento sul versante figurale della poesia catastrofica; il secondo è permettere di sviluppare, sulla presente catalogazione, un'analisi sul linguaggio e sul funzionamento dei simboli e dei dispositivi allegorici.

5. L'*enargheia* e gli emblemi del disastro

Proseguendo il discorso sulle figure della poesia dei disastri, e concentrandoci su *translatio verbi* e *figuratio rei*, i dispositivi che nella retorica gesuitica si adoperano per la creazione delle 'immagini' nelle parole (*infra*),²⁴³ è opportuno innanzitutto mostrare come si struttura l'apparato allegorico dei

ricorrenze). Etna-Amore: Pignatelli, Faciuti, Canale, Errico (per quest'ultimo in particolare gli innamorati sono "Empedocli novi"); Tempesta-Amore: Muscettola; Solfatara-Amore: Manso; Inferno-Amore: Zito; Incendio-Amore: Battista.

²⁴² Cfr. GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit.

²⁴³ È al momento utile ricordare, al fine di sviluppare il ragionamento nelle pagine successive, come Andrea Alciato, *Emblemata*, cit. (*supra* 1.8) utilizzasse la stessa dicotomia per indicare la separazione tra *cose* e *parole*, oggetti e concetti nelle arguzie degli epigrammi. Cfr. PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit. p. 23.

sonetti del *corpus* e in seconda istanza chiederci se il gusto per gli emblemi tipico del Barocco abbia contribuito alla diffusione di *tòpoi* a carattere catastrofico.

Questo ragionamento ci aiuta infatti a spiegare come la lunga durata di un tema, ad esempio quello vesuviano, sia in grado di trasformarsi in un *tòpos*. Per spiegarlo con degli esempi: se poesie sull'eruzione del Vesuvio sono riscontrabili anche negli anni '60 e '90 del Seicento, come mostrano gli esempi di Francesco Dentice, *Per la bella donna che mirava le ruine del Vesuvio*, di Baldassarre Pisani, *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio*, e di altri, allora è necessario indagare e il piano letterario, per comprendere il modo in cui avviene la trasformazione di un tema a luogo comune, e il piano sociale, riguardo al tipo di 'mediazione' che la cultura viceregnicola ha operato del disastro; le due questioni, come dimostreremo, non sono separate.

L'idea che qui si sostiene riguardo alla formazione di quanto appare un enorme 'palinsesto letterario' della catastrofe, è difatti che tale operazione si compia da un lato perché i poeti intendono legare il proprio testo a un tema che abbiamo dimostrato risultare perfetto per la poetica della meraviglia (*supra* 3.2), dall'altro a causa del lungo processo di assimilazione che una data comunità opera del trauma subito (*infra* 4.4). È del resto proprio il modo in cui una società elabora l'impatto di un dato evento a determinare la trasformazione della catastrofe in 'luogo comune', penetrando fin nelle 'maglie' della letteratura.

A un primo livello di tale elaborazione, come si è visto, il disastro finisce col legarsi ai miti e alle credenze popolari, producendo le immagini elencate nel paragrafo precedente.²⁴⁴ Qui dimostreremo come tale processo, che pone al centro «le credenze di una determinata società piuttosto che la realtà ontologica dei fenomeni», riesca ad intrecciarsi in una fase più avanzata dell'acquisizione letteraria anche con la produzione degli emblemi, il prodotto più strutturalmente complesso della letteratura barocca. Gli emblemi, che per Praz sono «metafore offuscate dal lungo uso», e rinnovate dai poeti secentisti con complicate tecniche di *variatio*, si inseriscono nella lirica dei disastri a incorniciare episodi

²⁴⁴ Si rimandi per ora a ERIKSON K., *Everything in its path*, New York, Simon & Schuster, 1976 e ALEXANDER J., *The Meaning of Social Life. A cultural Sociology*, Oxford University Press, 2003 (trad. italiana *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, il Mulino, 2006) in VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, op. cit., pp. 42-43.

amorosi, morali, o politico-celebrativi, ‘ricalcando’ la stessa suddivisione di *Rime* esposta in 3.4.²⁴⁵

Tale elaborazione avviene attraverso l'*enargheia* (*supra* 1.7.2), l'espedito retorico che rende le parole visibili (ricordiamo come in latino esso è chiamato *evidentia*), tramite un uso sapiente del dispositivo metaforico.²⁴⁶ È infatti la metafora lo strumento che ‘aziona’ la *figuratio rei*, la capacità di rendere concrete le immagini mentali dei poeti, come già accennato più volte nel primo capitolo: «*Enargeia* was how the Jesuit image achieved its functionality as an *imago agens*, the driving image that thrust the viewer into the contemplative action of the bodying forth of ideals».²⁴⁷

²⁴⁵ PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit., p. 79.

²⁴⁶ È forse opportuno spiegare, al fine di presentare un breve cappello introduttivo sull'*enargheia* ed evidenziare il rapporto che intercorre tra pratica retorica e meditazione gesuitica, innanzitutto come essa già nel mondo classico non fosse appannaggio esclusivo della Retorica, ma appartenesse anche alla filosofia e alla pittura. In tale ampliamento l'*enargheia* trova grande impiego soprattutto nel genere letterario del protrettico, ovvero quello della ‘esortazione’ alla vita filosofica, in cui il legame tra *verba* ed immagini facilitava l’interiorizzazione di regole morali. È proprio quest’ultima applicazione che passa alle scuole gesuitiche, in particolar modo attraverso la mediazione che di essa si compie nel *De duplici copia rerum ac verborum* di Erasmo da Rotterdam (1534). In questo testo l'*evidentia*, o la *demonstratio*, come l'*enargheia* è definita nell’opera, si fonde difatti con la *egressio* (Cfr. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IV, III, 12-14, cit.), ovvero con l'*ekphrasis*, la descrizione dettagliata delle *res*. In questa ulteriore congiunzione, dunque, Poetica e pittura, così come era stato per Poetica e Retorica nel Cinquecento, diventano ‘arti gemelle’; tale legame diventa facilmente uno dei motivi principali per cui esse riescano a riallacciarsi, in pieno XVII secolo, al monito oraziano dell’*ut pictura poesis*, come si espone nel corpo dell’elaborato. Cfr. PLETT H. F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age* in ID. *Classical Antiquity and the Early Modern Age, The Aesthetics of Evidence*, IV, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 79-84.

²⁴⁷ Cfr. A.A.V.V., *Jesuit Image Theory*, op. cit., pp. 60-62. Ancora, può essere utile rimandare alla definizione del dispositivo immaginifico che fornisce la *Rhetorica ad Herennium*, cit., (IV-LIV, 68), dove lo stesso è chiamato *demonstratio*: «*Demonstratio est cum ita verbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit si quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus, aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedemus [...]*».

Per i Gesuiti, in breve, l'*enargheia* è un processo di 'mimesi verbale' che può trasformare le 'idee' in *res*. Al riguardo è utile ricordare come già con Tesauro siamo intervenuti sul processo di acquisizione dei fenomeni naturali attraverso l'ampio spettro della metafora (*supra* 1.7 ss., 3.3), mostrando come anche l'utilizzo di accumuli metaforici (il concetto), o dell'ipotiposi, mirasse a conseguire il possesso di fenomeni inspiegabili. Lungo la stessa linea, abbiamo poi spiegato come Praz, nel suo studio sul concettismo, indicasse la metafora e il concetto come i modi tramite cui «materializzare il soprannaturale, renderlo comprensibile a tutti» (*supra* 1.6, 1.7).²⁴⁸

Quanto analizziamo nel presente paragrafo è chiaramente l'ultima maglia del processo di acquisizione letteraria, ovvero l'elaborazione dei disastri come situazioni stereotipate, inquadrati all'interno di una struttura 'mnemonica' che, come spiega Fabrizio Bondi, risulta un raffinato gioco di riferimenti e parallelismi tra fonti letterarie: «gli emblemi e [...] i *loci communes* [...] favoriscono l'attitudine all'espressione aforistica e [...] attingono in modo più o meno raffinato al medesimo grande bacino di fonti classiche e sacre [...]. È evidente come l'immagine, con il suo potere di impressionare la lastra della memoria, contribuisca largamente a questo tipo di pedagogia».²⁴⁹

Per lo studioso gli emblemi prediligono i temi morali, dal momento che essi rientrano in un'ottica pedagogica che abbiamo dimostrato essere soprattutto gesuitica. Molti autori del nostro regesto confermano questa lettura, essendo Gesuiti o strettamente legati all'ambiente ecclesiastico, e i loro testi sono ottimi esempi di utilizzo della *enargheia*, nonché di una simbologia del disastro che rimanda fortemente alla cultura religiosa. Come abbiamo già accennato con l'*Ode* di Fontanella, «Rhetorical *enargeia* assumes a special role in mnemonics and spiritual meditation or religious mnemonics. It is based on images, concrete

²⁴⁸ PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit., p. 160. Cfr. anche Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale...*, op. cit, *METAPHORA QVARTA*: «io vengo alla HIPOTIPOSÌ, qual dicemmo essere il Quarto Genere delle Figure Ingeniose. Questa è quella, che pon sotto gli occhi con viuezza ogni Vocabulo: & consequentemente, ogni Continuata Oratione, ogni Motto, ogni Concetto, ogni Simbolo, ogni Pittura; & qualunque faceto o tragico ritrouamento [...]». Per l'*enargheia* come 'mimesi' si rimandi infine a Ludovico Castelvetro, *Poetica*, cit., I, 28.

²⁴⁹ BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., p. 9. Lo studioso cita, al riguardo, un articolo di MOSS A., *Emblems into Commonplaces. The Anthologies of Joseph Langius*, in *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, Enenkel, Turnhout, 2003.

visual images as well as imaginative ones generated by a mental act of the meditating person».²⁵⁰

Il ruolo centrale che ricopre la meditazione nel processo creativo degli emblemi ci spinge in primo luogo a un veloce riferimento a quanto abbiamo definito *imago agens*, ovvero il processo retorico attraverso cui una ‘idea’ si manifesta alla vista del poeta,²⁵¹ e viene da questi concretizzata attraverso la scrittura. È l’*enargheia*, infatti, lo strumento tramite cui si realizza tale ‘visualizzazione’; essa si ottiene attraverso la ‘messa in risalto’ di alcuni dettagli (*circumstantiae*) i quali, come avremo modo di dimostrare gradualmente, rendono ‘presente’ alla mente del lettore ciò che è in apparenza ‘assente’.²⁵²

In seconda istanza, è opportuno spiegare come i sopracitati dispositivi della *translatio verbi* e della *figuratio rei* non siano altro che dei tropi, meccanismi di spostamento del significato che permettono il corretto funzionamento delle figure retoriche (*supra* 1.7); essi sono dunque ‘inglobati’ nella teoria delle immagini gesuitica a partire dalla Retorica classica. Poiché tuttavia alla Retorica abbiamo dedicato l’intero primo capitolo, e opportuni approfondimenti saranno affrontati nelle conclusioni, si ritiene ora utile presentare un esempio che possa chiarire innanzitutto la prima ‘questione’, ovvero la rappresentazione di un emblema attraverso la scrittura poetica:

²⁵⁰ GUIDERDONI A., *The Theory of Figurative Language in Maximilian Van Der Sandt's Writings*, in de BOER W., ENENKEL K., MELION W. (a cura di), *Jesuit Image Theory*, Leiden-Boston, Brill, 2016, p. 80. Cfr. anche BATTISTINI A., *La retorica nei manuali per i collegi* (cap. V) in Id. *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

²⁵¹ Cfr. BINO C. M., *Schermo e porta: due esempi di imago agens nel medioevo cristiano*, «Mantichora», n. 8, 2018, p. 2: «Il concetto di *imago agens* [...] è stato messo a punto soprattutto in riferimento alla retorica monastica e alle tecniche mnemoniche utilizzate per meditazione, preghiera e predicazione, spesso in connessione con lo strutturarsi del racconto verbale e figurativo».

²⁵² *Rhetorica ad Herennium*, cit., ivi. Cfr. anche Cicerone, *Institutio Oratoria*, VI, II, 32 cit. L’*enargheia*, o l’*evidentia*, o ancora l’*illustratio*, come è definita dall’oratore romano, rappresenta la ‘qualità’ che permette di ‘esibire’ una *res* nello stesso momento in cui essa viene descritta a parole.

Dal centro d'una rupe ergesi l'ira
 di Dio, che mista al foco ebbe i natali
 E vola per lo Ciel più d'una pira,
 perché celebri all'uom i funerali.
 5 Fra volumi d'ardor, che son letali,
 camminar più d'un sasso il Mondo ammira,
 né pur donagli il piè, donagli l'ali
 o la Tebana, o la Bistonia Lira.
 Van di polvere all'Etra e alte rapine,
 10 che 'l comando d'un Monte in giù rivolge,
 perché cadano poi sul nostro crine
 E nel fragor, che tra le fauci involge,
 fatto di Dio ministro un Monte alfine
 vuol a noi rammentar, che noi siam polve.²⁵³

Un poeta di formazione gesuitica e dal forte gusto epigrammatico come Giuseppe Battista, il quale pubblica una *Centuria* di epigrammi latini a ridosso delle prime *Poesie meliche* (1653), la sua opera di maggiore impegno letterario, dimostra in maniera esemplare come anche un sonetto possa celare al suo interno degli emblemi.

Ulteriore influenza della forma epigrammatica su quella del sonetto (*supra* 1.8), come sarà opportunamente chiarito, l'emblema si posiziona in chiusura della seconda terzina, a potenziare quanto abbiamo definito la tecnica della *pointe*, ovvero la chiusa ad effetto tramite un *rècit* riassuntivo del testo. Qui esso rimanda al motto biblico del *pulvis es* (Genesi, 3, 19), un motivo legato nella cultura secentesca al monito dell'umiltà, nonché al *memento* dello scorrere inesorabile del tempo. Come ha dimostrato Vitaniello Bonito, esso è difatti tipico degli emblemi che raffigurano orologi, nella tipica metafora dell'universo 'macchina' che inquadra un altro dei *tòpoi* più frequenti della letteratura barocca (*infra*).²⁵⁴

Per quanto riguarda l'*enargheia*, si noti soprattutto la sequenza dei sostantivi della prima metà del sonetto: «Dal centro d'una rupe ergesi l'ira / [...] E vola per lo Ciel più d'una pira, / perché celebri all'uom i funerali. / Fra volumi

²⁵³ Giuseppe Battista, *Sonetto*, in *Poesie meliche*, cit.

²⁵⁴ Cfr. PRAZ M., *ivi*, pp. 14-16, e BONITO V., *L'occhio del tempo*, op. cit., per cui *supra* 3.4.

d'ardor, che son letali, / camminar più d'un sasso il Mondo ammira, / né pur donagli il piè, donagli l'ali [...]» (vv. 1-7).

Questi versi 'ritraggono' prima il monte irato, attraverso una personificazione, poi le sue fiamme, allegoria di ceri funebri, in ultima istanza il fumo e i sassi. Ecco come gradualmente si manifesta agli occhi del lettore l'immagine del vulcano che *ergesi... a noi rammentar* la precarietà della vita. A chi non è digiuno di letteratura secentesca sembrerà in questo passo quasi di riuscire a figurarsi la celebre insegna vesuviana della tipografia di Vincenzo Bove, che accompagna numerose *relazioni* a tema eruttivo:



1. Insegna tratta da Accademico Incauto, *Incendio del Vesuvio*, cit., 1632

Immagine che si alterna frequentemente con un'altra raffigurazione vesuviana dello stesso tipografo (cfr. figura n. 7), il cartiglio qui rappresentato riporta un altro versetto della *Vulgata*, che recita *Audite qui longe estis quae fecerim et cognoscite e vicini fortitudinem meam* (Isaia, 33:13-15). Tale sovrapposizione di diversi piani letterari porta a due considerazioni immediate: la prima è l'ipotesi che certi componimenti funzionassero come cartigli di immagini *in absentia*, poiché nella cultura barocca date immagini – in quanto

stereotipe – erano ben note e presenti alla ‘mente’ di chiunque;²⁵⁵ la seconda è che il parallelismo tra insegna e poesia che viene a delinearsi possa richiamarsi volutamente alla poetica dell’*ut pictura poesis*, come abbiamo esposto tramite Orazio ed Ovidio, tra i poeti latini più ripresi del Barocco.

Essa infatti si basa sulla correlazione tra arte visiva e arte della scrittura, dove a quest’ultima è affidato il compito di produrre testi che siano a tutti gli effetti “come un quadro”, dal momento che «Poema (est) loquens pictura», e di rimando «Pictura (est) tacitum poema» (e basti anche solo pensare all’immenso lavoro della *Galeria* di Marino per capire quanto tale principio fosse importante per la lirica del XVII secolo).²⁵⁶

Come si può facilmente immaginare, tale caratteristica ‘visiva’ è evidenziabile soprattutto nelle *Rime* amorose, dove la presenza di una forte tradizione petrarchesca da un lato stimola i poeti in virtuosismi retorici dal gusto asiano (*supra* 1.6), dall’altro richiede un rinnovamento di metafore “abusate” attraverso la rappresentazione di immagini tratte soprattutto dal mito greco-latino. Presentiamo dunque un secondo esempio di ‘*emblema per verba*’, a cui seguiranno esempi di tipo celebrativo, ancora proseguendo nella suddivisione di *Rime* individuata nel paragrafo precedente:

Ove di vampe ondose ampio torrente
per naufragio dell’alme era disteso,

Fuma orgoglioso il monte, e rotto or giace
da le superbie del suo proprio ardore:

²⁵⁵ Cfr. ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano*, op. cit., pp. 40-41: La retorica, come indica Gabriele Frasca, la cui qualità fondamentale è appunto l’*evidentia*, la capacità di ‘porre le cose davanti agli occhi’, in casi come quello presentato, che sono invero frequentissimi, «giunge al suo culmine, consentendo la comprensione intellettuale del versetto biblico [...] a partire da una rappresentazione mentale che ha la stessa potenza icastica di un dipinto».

²⁵⁶ Cfr. MAGGI M., *L’«Ut pictura poesis»* in CAVALLI SFORZA L. L. (a cura di), *La cultura italiana*, VII, *Una vocazione umanistica* (a cura di OSSOLA C.), Torino, UTET, 2009, pp. 553-569. Si rimandi inoltre a Jacopo Mazzoni, *Introduzione alla Difesa della “Commedia di Dante”*, op. cit., p. 39: «[...] “Laus optimi poetae ita graphice cuncta describentis, vel potius depingentis, ut ea oculis legentium spectanda subicere videatur.” Per tutte queste autorità, si può, per mio giudizio, arditamente confessare ch’ancora [...] la poesia fusse rassomigliata alla pittura parlante. E però tutti le buoni poeti si sono sforzati nelle sue narrazioni di raccontare le cose con tanta evidenza ch’elle sieno quasi vedute cogli occhi della fronte».

cadde la bella, ond'ho nel petto acceso di fiamme tormentose Etna bollente. 5 Per bocca della Fama in sul ridente Idalio fu l'infausto evento inteso, e ruppe Amor dal suo dolore offeso alla faretra il dardo, al dardo il dente. Le Grazie sì lagnaro, e Citerea 10 al zoppo dio rimproverò non poco ch'arder osò della beltà l'idea. Ebbi sol io l'empia tragedia a gioco fra i comuni martir, ché ben sapea che la fenice suol morir nel foco.²⁵⁷	cade e spira, cadendo, anco terrore, ch'esser minaccia a noi tomba vorace 5 Ostinata Sirena, a tanta face tu, qual pirausta, hai pur gelato il core, ma non col gelo del divin timore che 'n rio di pianto il sommo Sol disface. Quando il Greco divenne aspe a' tuoi canti, 10 favola fu che miserabil gioco tu fossi delle false acque spumanti. Ma favola non è che tu fra poco (se non l'ammorzeran l'acque de' pianti) svanirai con quel fumo entro quel foco.²⁵⁸

I sonetti di Battista e di Cusano, quest'ultimo autore anche di poesia religiosa (si pensi alle *Poesie sacre*, cit.) sebbene se ne ignori l'appartenenza ai Gesuiti,²⁵⁹ sono un altro esempio di immagini verbali e della correlazione che esiste tra sonetti disastrosi ed emblemi. Entrambi i testi sono a sfondo eruttivo, testimoniano dunque la lunga 'fortuna' del prototipo vulcanico, ed entrambi si rifanno abbondantemente sia al lessico che all'immaginario petrarchesco (*petto acceso... infausto evento... divenne aspe... et cetera*).

Anche in essi l'*enargheia* agisce soprattutto nei versi iniziali, costruendo un'immagine che prepara all'emblema di chiusura. Il *monte* che in Cusano *fuma e giace... rotto da le superbie del suo proprio ardore* diventa l'immagine di una *tomba vorace* per la città di Napoli (tramite la figura dell'ipotiposi che permette la visualizzazione di una voragine, vv. 1-4); dall'altra parte l'*ampio torrente... di vampe ondose* di Battista, allegoria del *petto acceso... di fiamme*, è il luogo del *naufragio* della donna (vv. 1-3), secondo uno schema che permette di applicare il *tòpos* naufragistico anche al Vesuvio (*supra* 3.4).

Entrambe le situazioni descritte diventano sfondo per la strutturazione dell'emblema, che ancora si posiziona nella seconda terzina (sebbene in Cusano

²⁵⁷ Giuseppe Battista, *Morì nello incendio d'un palazzo N. Fenicelli* in *Poesie meliche*, cit.

²⁵⁸ Biagio Cusano, *Per l'incendio del Vesuvio* in *Poesie Sacre*, cit. Il verso 13 rimanda al motto *mes pleurs mon feu decelent*, tratto da Daniel Heinsius, *Nerduytsche Poemata*, Lugdunum Batavorum, 1610. Cfr. PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit.

²⁵⁹ Cfr. CONTARINO R., *Biagio Cusano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 31, Roma, Treccani, 1985 [[http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-cusano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-cusano_(Dizionario-Biografico)/)].

la *pirausta* sia nominata già al verso 6), richiamandosi in questo modo al motto epigrammatico. Nel caso della fenice esso è *post fata resurgam* (o *resurgo*, in alcune attestazioni), mentre per la *pyrausta* è *non sentit incendium*. I due motti accompagnano di solito le seguenti raffigurazioni:²⁶⁰



.2 stemma dell'Accademia dei Rinnovati .3 insegna araldica in *Indice armorial*²⁶¹

La donna di Battista che risorge dalle fiamme è difatti una fenice, mentre la *sirena* di Cusano che nelle fiamme muore, poiché attrattavi per sua natura, è una *pirausta*, ovvero una farfalla di fuoco. I due emblemi, come anticipato, si trovano metaforizzati già in Petrarca, in cui avevamo individuato tramite Praz il gusto barocco per la simbologia: la *pyrausta* appare nella canzone *Ben mi credea*, mentre la fenice nel *sonetto CCCXXIII*, e nella canzone *Questa fenice dell'aurata piuma*. Fanno ovviamente eccezione alcune comparse precedenti, come la metafora della *pyrausta* che si trova in Chiaro Davanzati, *Il parpaglion che fere a la lumera*, o quella della fenice, che è già frequente nella tradizione stilnovista, e così via.²⁶²

²⁶⁰ Cfr. Abbate Picinelli, *Mondo simbolico*, Milano, Vigone, 1649, consultabile online al link seguente [<https://www.e-rara.ch/zut/content/structure/13399770>].

²⁶¹ L'immagine è tratta da Louvan Geliot, *Indice armorial ou sommaire explication des mots usitez au blason des armoirie*, Paris, Billaine, 1635.

²⁶² Sull'evoluzione delle figure mitologiche qui citate si rimandi anche a BASIRI I. M., *Le radici comuni del Dolce stil novo e dello Stile iracheno*, tesi di dottorato, La Sapienza, 2014 [<https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/918255/328921/tesi%20dottorato%20final%20S.pdf>]. Per la presenza dell'emblema della fenice in altre liriche disastrose, si rimanda

Come mostra l'immagine numero 2, inoltre, questi emblemi erano spesso utilizzati anche come insegne delle Accademie, mentre nell'immagine numero 3 osserviamo un loro utilizzo su araldo. Entrambi gli esempi testimoniano quindi una diffusione anche extraletteraria di motivi nati chiaramente con la poesia.

Quanto ci interessa qui dimostrare però, nella frequente 'evoluzione' di metafore a 'tòpoi visuali', è che anche la specifica simbologia del disastro subisce lo stesso processo, e per portare un esempio calzante col nostro discorso, possiamo rifarci al motivo di San Gennaro, che essendo legato al tema vesuviano risulta tra le icone maggiormente diffuse a ogni livello della produzione letteraria.

Una silografia del santo è ad esempio presente in Giovanni Forleo, *Meteorico discorso Sopra i segni, cause, effetti, tempi, e luoghi generalmente di tutti i terremoti, e incendi di diverse parti della terra*, Napoli, Bove, 1632.²⁶³ La presenza di San Gennaro in un trattato sui disastri "di diverse parti della terra" dimostra innanzitutto quanto abbiamo finora ipotizzato sul piano teorico, e cioè l'elevato grado di rappresentanza del tòpos vesuviano, che permette al vulcano di 'inglobare' anche le altre catastrofi (*supra* 3.2). In seconda istanza essa ci permette di riflettere sul riutilizzo di elementi topici in contesti culturali differenti, e ci interroga sulla possibilità che tali immagini abbiano in un dato momento rappresentato 'altro' rispetto alla catastrofe a cui sono legate, ma che abbiano addirittura sviluppato dei "sottoargomenti":

all'antologia: Antonio Muscettola, *Incendio appreso nella casa di Sua Donna*, in *Poesie*, cit. Sul simbolismo di Muscettola, infine, Cfr. GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit., p. 58.

²⁶³ Per uno specifico approfondimento sullo studio delle immagini relative al disastro si rimanda a uno dei progetti interni al gruppo Discompose: VICECONTE M., *Visual sources of natural disasters in the Spanish Empire territories (XVI-XVIII centuries)*. Specificamente riguardo al Vesuvio si rimanda invece a SILVOS F., BOSQUET M. F., *L'imaginaire du volcan*, op. cit. Per una teoria barocca dei tòpoi figurati, oltre al già citato Tesauro, si rimanda infine anche alla *Ars nova argutiarum* di Masen, su cui siamo intervenuti nel capitolo 2 del presente lavoro.



4. Silografia di San Gennaro in *Meteorico discorso*, cit.

È importante sottolineare che se i costituenti del *tòpos* catastrofico possiedono questa capacità di sviluppare *subtòpoi*, ciò avviene perché essi risultano già stereotipati nella mente dell'uomo del Seicento, come abbiamo dimostrato in 3.4, e come spiegheremo anche nei successivi capitoli. Ora, sebbene sia chiaro che il motivo di San Gennaro non è nato con la poesia lirica, è tuttavia interessante notare come l'intero apparato di 'motivi' vesuviani che sono invece specificamente poetici risultino riutilizzabili anche in altri ambiti della cultura.

In un famoso saggio del 2005, ad esempio, Lavocat ha dimostrato che il *tòpos* de «l'horreur merveilleuse» dell'eruzione è spesso richiamato anche nelle scenografie delle opere-balletto e del teatro a macchina, dove il fenomeno vulcanico viene utilizzato per gli spettacoli pirotecnici e per le scene di festa (di solito nozze e successi militari).²⁶⁴

²⁶⁴ LAVOCAT F., *Un «nuovo, e meraviglioso et horribile soggetto»*, op. cit. Ovviamente l'immagine del Vesuvio 'macchina' è presente anche nel nostro regesto, e per un esempio si rimanda a Scipione Errico, *Ode al monte Etna*, dove il vulcano è chiamato *macchina ostile* (v. 22).

La studiosa scrive specificamente di una «scénographie mythologique», in cui le figure della tradizione classica esposte nel paragrafo precedente (ad esempio Giove, Giunone e Nettuno) prendono parte alla scena, come nei testi poetici, in funzione di rappresentazioni allegoriche: esse sono infatti ancora personificazione degli elementi naturali, come il cielo, le nubi, ed il mare.

Françoise Lavocat, che intende «dégager les enjeux culturels et idéologiques du *topos* de l’embrasement et de l’écroulement de la scène», chiarisce innanzitutto che tale *tòpos* si sviluppa a partire da una tradizione “mitologico-poetica” (da cui riprende scene e figure tipiche come quella dei giganti incatenati o dell’inferno), nonché dalla «importante production de témoignages et de traités d’inspiration religieuse». In seconda istanza spiega come le prime rappresentazioni dei «volcans-machines articulent sans surprise l’imaginaire infernal et le symbolisme hérité de la Renaissance», mentre nota come a partire dalla seconda metà del XVII secolo esse comincino a intrecciarsi alla simbologia politica delle grandi monarchie europee.²⁶⁵

In questa interpretazione «l’élaboration de la mythologie solaire de la royauté», che nei nostri testi è frequente per i reali dell’Impero Spagnolo, «commande une représentation pacifiée des désordres de la nature». Ciò vuol dire che il legame precedentemente rilevato tra rottura dell’ordine naturale e malattia del corpo politico permette un’interazione anche di segno rovescio: un potere ‘positivo’ come quello rappresentato dalla “monarchia sul modello del sole” può mettere fine al disastro, giacché essa rappresenta una ricostituzione dell’ordine destituito (*infra*, 4.5). La connessione tra queste rappresentazioni sembra essere ancora quella della gestione di un evento traumatico, come adesso illustriamo attraverso un sonetto di Antonio de’ Rossi, dal momento che «l’enrôlement paradoxal du volcan dans la mise en scène de l’harmonie universelle oblitére ainsi le traumatisme de la catastrophe récente».

Gli emblemi politici, che pure ricoprono uno spazio ‘morale’, poiché in riferimento alle *virtutes* del ‘principe’ celebrato (*prudentia*, *clementia*, *fortitudo*, *iustitia*, *fides*, *concordia* e *constantia*), si rifanno, come dimostra Fabrizio Bondi, a una simbologia che è ancora mitologica, in cui draghi, centauri ed eroi greci rappresentano allegorie di personaggi storici. Tra gli esempi che lo studioso riporta è molto interessante quello «della lotta tra un leone e un drago» i quali «sembrano richiamare le manovre di Lodovico

²⁶⁵ Si avverte il lettore che riguardo all’utilizzo dello scenario catastrofico in funzione politica torneremo specificamente nell’ultimo paragrafo del capitolo 4, nonché nell’annesso alla tesi, attraverso una raccolta esemplificativa degli emblemi politici contenuti nelle nostre liriche.

affinché Carlo VIII intraprendesse finalmente la lotta contro il re di Napoli, quando questi cominciava a rappresentare una minaccia per la sua politica».²⁶⁶

I nostri testi ‘funzionano’ infatti alla stessa maniera. Gli inserti politici in essi presenti, in modo non dissimile da quelli erotici e religiosi, ‘incastonano’ un episodio storico in una cornice allegorica, al fine di stimolare la memoria del lettore attraverso episodi stereotipati del mito. Si ricordi al riguardo come per la Retorica antica la mente consistesse di *loci* e di *images*, che interagiscono a livello subliminale nella creazione di associazioni metaforiche.²⁶⁷ Il sonetto di de’ Rossi dimostra bene questa impostazione, che intreccia *fictio* e realtà nella celebrazione del Viceré napoletano Guevara (1648-1653):

Voi, del vago Tirren cigni canori,
cui l’alme a traer dal ruginoso oblio
infiamma i bei pensier nobil desio,
gli eroi fregiando d’immortali allori,
5 del gran Guevara ad eternar gli onori,
furor v’accenda del castalio dio:
gloria più rara il dolce stil natio
trarrà di lui i bellici fulgori.
Che s’al cigno di Manto il pio Troiano
10 e di Smirna al cantor valse Pelide
recar ne’ pregi suoi vanto sovrano,
che fia per questi, a cui maggior non vide
la prisca età? Questi ch’al cielo ispano
sorse novel, ma più sagace Alcide?²⁶⁸

²⁶⁶ BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., p. 43. Sugli emblemi politici nel Seicento cfr. anche TOFFANIN G., *Machiavelli e il tacitismo, La «Politica» storica al tempo della controriforma*, Napoli, Guida, 1972 (prima edizione 1921), e CALLAHAN V., *The Mirror of Princes. Erasmian Echoes in Alciati’s Emblematum liber*, in *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, Monaco, 1979. Sugli accostamenti tra figure storiche e figure allegoriche torneremo specificamente in 4.5.

²⁶⁷ Cfr. YATES F. A., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966, pp. 20-22.

²⁶⁸ Antonio de’ Rossi, *Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate per le cose da lui operate a favore della Corona di Spagna nelle rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648*, in *Sonetti*, cit.

Il testo di Antonio de' Rossi, poeta vicino ai Gesuiti e membro della Congregazione de Propaganda Fide di Napoli, è incentrato sul tema dei moti rivoluzionari del 1647-1648. L'intero sonetto è volto alla celebrazione di Don Iñigo Vélez de Guevara, Conte di Oñate e Viceré di Napoli (1648-1653), personaggio di frequente rappresentato nelle liriche napoletane sulla rivolta di Masaniello.²⁶⁹

Il condottiero, che ristabili l'ordine costituito, è nel presente inquadrato nell'ottica dell'eroe mitologico, la cui figura è rappresentata dall'*Alcide*, ovvero Eracle, il semidio che nella tradizione magnogreca ha la funzione di eroe civilizzatore. L'allegoria è posta in chiusura del sonetto, come abbiamo dimostrato anche negli esempi precedenti, dunque in funzione epigrammatica per dare risalto all'immagine che forma l'emblema.

Per quanto riguarda l'*enargheia*, essa è utilizzata in maniera diversa rispetto agli altri testi, il dispositivo retorico infatti inserisce qui un emblema 'secondario' nella cornice mitologica già delineata. I *cigni canori*, ovvero i poeti napoletani, sono tutti chiamati a *traer dal ruginoso oblio* le memorie degli antichi eroi, nonché a fregarle *d'immortali allori* (vv. 1-4). La loro poesia *trarrà* così *i bellici fulgori* del condottiero spagnolo, a cui sono paragonati prima *il pio Troiano* e poi *il Pelide* (vv. 9-10), ovvero Enea ed Achille (l'uno tramite *il cigno di Manto*, Virgilio, l'altro tramite quello di *Smirna*, Omero).

Si delinea in questo modo l'immagine del *dux clemens* (figura numero 6), del condottiero virtuoso, simboleggiata da una corona d'alloro e da due spade incrociate poste al centro del *cielo*; quest'ultime sebbene mai nominate nel testo, sono richiamate dalla presenza dei due guerrieri mitici, e visualizzate attraverso il lessico della guerra: gli aggettivi *rugginoso* e *bellico*, le *fulgori*, la *gloria* e il *vanto sovrano*.

²⁶⁹ Si veda ad esempio Giuseppe Battista, *All'eccellenza del signor Conte d'Oñate*, in *Poesie meliche*, cit., sonetto consultabile nell'appendice alla tesi. Per un approfondimento dei testi sulla rivolta di Masaniello, nonché sul loro legame con l'eruzione vesuviana, torneremo specificamente nel capitolo 4.5



5. *Duodecim certamina Herculis* in Alciato, cit. 6. Angermundt, *Emblemata politica*, 1618

Questi emblemi mostrano come le figure del mito siano nelle *Rime* celebrative-encomiastiche utilizzate soprattutto per rivendicare una possibilità di rivalsa sul disastro. È importante infatti notare come questa categoria di poesia catastrofica tenti di elevare i personaggi storici al rango di personaggi sovraumani, e gli emblemi in essa inseriti non fanno che ‘potenziarne’ lo scopo: sopperire all’impotenza di viceré e condottieri di fronte al disastro. Questi vengono in tal modo rivalutati, e inquadrati in una cornice di superomismo. Alla stessa funzione, lo si è già visto, risponde anche San Gennaro, che come spiega Nino Leone:

Gennaro diventa il campione di un popolo inerme che d’ora in poi leggerà nel futuro solo l’ineluttabilità del destino, una ragione in più per codificare nella scelta della precarietà il proprio modello di vita nonostante si presagisca che le coscienze potranno esserne continuamente e fortemente inquinate; un popolo che ha necessità di sperare nella difesa soprannaturale, che ha urgenza di opporre una forza onnipresente alla futilità di un potere labile come quello dei viceré, che deve poter pur credere che una qualche forma di potere possa contrapporsi al poderoso giogo della natura.²⁷⁰

Dal presente ragionamento è importante trarre due considerazioni, su cui torneremo approfonditamente nel capitolo 5. La prima è che la letteratura del disastro mostra una fortissima componente sociale, rivelandosi una sorta di

²⁷⁰ LEONE N., *La vita quotidiana a Napoli ai tempi di Masaniello*, Milano, BUR, 1994, p. 245.

“enciclopedia” della cultura del XVII secolo, in cui le liriche fungono da tessere di una microstoria umana e individuale (*infra* 5.3). Essa si inquadra nella cornice di una macrostoria a tinte fosche già delineata nel capitolo 2, quella di un secolo dove alle continue repressioni del potere politico ed ecclesiastico si accompagna la fragilità dell’uomo di fronte alle catastrofi della natura. Queste, se da un lato rivelano l’inadeguatezza di un apparato sociale repressivo, dall’altro mostrano una funzione della poesia disastrosa come tentativo di ‘esorcismo’ di una realtà insostenibile (*infra* 4.4).

La seconda considerazione è strettamente connessa alla prima, ma riguarda l’aspetto strutturale di questa poesia. Quanto si nota, infatti, è che la lirica dei disastri è tipologicamente ‘onnivora’, essa ha in breve la capacità di assorbire al suo interno ogni altro ‘tipo’ dello stesso genere. Tale caratteristica sembrerebbe dovuta ancora a un motivo di natura psicologica, ciò che tramite Patrizia Violi dimostreremo essere una vera e propria “ossessione del disastro” (*infra* 4.3). Sentimento radicato nell’uomo barocco, il quale è costretto a “rivivere il trauma” nel susseguirsi di numerose e differenti catastrofi, questo fattore spiegherebbe come tale poesia, in quanto reazione a eventi incontrollabili, possa essere al contempo poesia d’amore, poesia religiosa, poesia celebrativa, *divertissement*, occasione di speculazione filosofico-scientifica sulla realtà.

Specificamente su quest’ultimo punto approfondiremo il ragionamento nel quarto capitolo, al fine di inquadrare in un discorso omogeneo molte delle ‘questioni’ analizzate nella presente sezione: l’esistenza di una poetica meridionale, la nascita di un petrarchismo scientifico, la possibilità di attraversare un intero secolo di poesia, le sue tensioni interne, i contrasti tra poetiche differenti, la storia del XVII secolo, attraverso la creazione e la trasmissione di un *tòpos*.



7. Dominichino De Arminio, *De terremotibus et incendiis... et signis naturalibus et supranaturalibus*, 1632.

Capitolo 4 *Testimoniare il disastro*

Cultura scientifica e simbolismo poetico

Guerre, ignoranze, tirannie ed inganni,
mortalità, omicidii, aborti e guai
son begli al mondo, come a noi la caccia,
giuochi di gladiatori e pazzi gai [...]

Campanella, *Scelta di poesie filosofiche*

1. La cultura napoletana del XVII secolo: la diffusione di una nuova poesia.

Si sostiene un'opinione oggi largamente condivisa quando si afferma che il Barocco non è rappresentato dall'*Adone* o dalla tradizione poematica di Marino e Tassoni, quanto piuttosto dalla produzione lirica. Fontanella, Lubrano, Artale, Materdona, lo stesso Marino, sono autori di sonetti di pregiata fattura che reggono il confronto coi migliori prodotti della letteratura del XVII secolo. La tendenza della critica moderna a 'liberare' dalle vecchie antologie i poeti del Seicento – attraverso edizioni critiche e studi monografici (*supra* 2.4) – sembra mirare decisamente a un'apertura in questa direzione: rivalutare il versante lirico della letteratura secentesca.

La lirica dei disastri, ad esempio, per la caratura dei poeti che si cimentano in questa tipologia, ma soprattutto per la ricercatezza stilistica dei componimenti, rientra appieno in questo giudizio di gusto. Il sapiente utilizzo di espedienti retorici rispondenti all'*enargheia*, o il raffinato gioco allegorico che si intreccia con le arti figurative del tempo, la collocherebbero anzi tra la produzione poetica qualitativamente più alta del Seicento.¹

¹ Cfr. BATTISTINI A., *Una peculiarità della letteratura meridionale tra Sei e Settecento: la poesia filosofica*, Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata, 2012, p. 77: «Sembra dunque che sia finita la stagione delle selezioni antologiche, proseguite dopo il paradigma crociano da Giovanni Getto, alla quale è succeduto piuttosto il tempo delle edizioni di opere

Dopo aver dimostrato nei precedenti capitoli come uno studio sulla lirica dei disastri risulti ‘trasversale’ ai numerosi problemi teorici della letteratura barocca – ne rappresenti quasi un campo privilegiato di attraversamento –, nella presente sezione di tesi ci interessa discutere due aspetti specifici di questa poesia. Il primo è l’ipotesi che essa possa rivelarsi una poesia scientifica (un’idea che vedremo essere conseguente all’individuazione di un ‘canone’ poetico meridionale); il secondo aspetto è il rapporto che la lirica dei disastri intrattiene coi moderni *Trauma Studies*, gli studi che si occupano di rilevare l’impatto di un evento traumatico su una data comunità, attraverso i suoi risvolti psicologici, retorici e culturali.²

Entrambe le problematiche saranno inquadrare in un discorso volto a determinare l’omogeneità della poesia barocca meridionale. Già dimostrata sul piano delle immagini, nell’ottica di un attraversamento ‘topico’ del *corpus*, tale idea di unità va ora ampliata alla dialettica Classicismo-Barocco che abbiamo evidenziato attraverso Franco Croce (*supra* 2.1, 2.3), nonché a una serie di elementi di tipo formale che in essa trovano compimento.³

integrali. Tra queste sembra affermarsi un tipo di pubblicistica che forse [...] rispecchia una caratteristica della letteratura meridionale del Seicento, ossia, come mostrano le opere di Meninni e di Errico, una maggiore predisposizione al dibattito teorico, al discorso metapoetico, alla componente speculativa».

² Per Ernesto De Martino ad esempio, come avremo modo di spiegare successivamente, la «Letteratura», o la cultura come insieme, può rappresentare «il prodotto della memoria storica» di una comunità, in relazione al «trauma» da essa esperito. Cfr. DE MARTINO E., *La fine del mondo, Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2016 (prima edizione 1977), pp. 481-483.

³ Riguardo a tale ‘dialettica’, che è affrontata da molti studiosi contemporanei (cfr. *supra* 2.6), va chiarito che nella lirica dei disastri essa è rinvenibile solo in un piccolo numero di testi, tanto da far pensare che possa non esistere una differenziazione *tout court* tra queste due tensioni ‘storiche’ della letteratura secentesca. Su tale interpretazione, che sarà adeguatamente approfondita nelle pagine successive, è opportuno riportare un ragionamento di Andrea Battistini. Lo studioso, che sembra guardare alle teorie di Maravall (*La cultura del Barocco*, op. cit.), per cui l’opposizione tra classico e barocco era dichiaratamente «superficiale», afferma: «Eppure, nonostante il desiderio di un linguaggio più semplice e naturale, nonostante gli appelli alla serietà e al “giudizio”, a fungere da antidoto alle intemperanze dell’“ingegno”, non si può propriamente parlare di “Antibarocco”, perché anche coloro che non si sentirono appagati dalle

È utile anticipare, soprattutto per la particolare selezione dei componenti di questo capitolo, come la questione di stile e quella di forma saranno affrontate nel commento all'Antologia, dove sarà spesa la maggior parte dell'analisi critica. Essa è infatti impostata sul rinvenimento di norme teoriche che 'scandiscano' la dialettica classico-barocca. In seconda istanza il commento è volto alla messa in risalto delle 'tensioni' culturali sottese a tale prima opposizione: marinismo, antimarinismo, petrarchismo, gesuitismo, classicismo scientifico. Quest'ultimo cominceremo ad affrontarlo nella presente sezione di tesi.

La selezione dei testi fungerà in tal senso da vero e proprio *case study*. Attraverso l'esposizione di campioni esemplari del *corpus*, essa rappresenta un momento di riflessione sugli elementi tipici della lirica barocca: *elocutio* e *mimesis* (dunque Poetica e Retorica), *fictio*-realtà, metafora e allegoria, fino al rapporto tra scienza e letteratura, per cui rimandiamo soprattutto al paragrafo successivo.

Tali aspetti, che sono stati affrontati in via preliminare per costruire la complessa rete in cui si muove la poesia meridionale, risultano decisivi per una analisi della tipologia disastrosa. Il punto verso cui si orienta il presente ragionamento però, se finora il nostro studio ha mirato all'inserimento della poesia catastrofica in una tradizione ben definita, è al contrario evidenziarne il forte carattere innovativo.

La lirica barocca dei disastri, infatti, non solo rivela una peculiare 'linea scientifica' che amplia i confini del genere, ma contiene altresì gli elementi che fanno del Seicento letterario il punto di partenza di un'esperienza poetica veramente moderna: la ricerca ossessiva del nuovo, del mai detto, la speculazione filosofica sul reale (in seconda istanza la sua *estraneazione* e la sua *deformazione*),⁴ il rapporto con le 'arti gemelle' come la pittura o il disegno, la tendenza al simbolismo (*infra* 4.4).

piroette e stilistiche e dalle forzature non seppero mai liberarsene del tutto, finendo in realtà per dare vita a compromessi e a 'esistenze composite'. Si può così parlare di "classicismo barocco" che si esprime 'come l'equilibrio nell'eccesso alla misura nell'insolito'». Cfr. BATTISTINI A., *Il Barocco, Cultura, miti, immagini*, op. cit., pp. 33-34.

⁴ Cfr. FRIEDRICH H., *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958, citato da DE MARTINO E., *La fine del mondo, Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, op. cit., pp. 369-370.

Lontani da un'ottica regionale che ha spesso inquadrato gli studi sul Meridione barocco, il presente lavoro punta non solo alla dimostrazione dell'importanza del Vicereame di Napoli nella diffusione di una nuova cultura (per la già chiarita vicinanza alle polemiche letterarie europee),⁵ quanto soprattutto a ricentrare un asse poetico che ha in Napoli e nelle sue Accademie il primo luogo di diramazione.

Riguardo a quest'ultimo punto, abbiamo in precedenza discusso dell'importanza dell'Accademia degli Investiganti (*supra* 2.5.2), la maggiore Accademia scientifica italiana, attraverso i suoi principali poeti. Risulta qui utile aggiungere, al fine di delineare un quadro completo della circolazione della cultura partenopea, come questa fosse anche sede delle prime discussioni sul metodo scientifico europeo, quello che da Copernico a Newton – comprendendo le teorie di Galilei e di Keplero – avrebbe posto le basi della fisica moderna.

Tra i membri di questo sodalizio vi furono anche medici, matematici e filosofi tra i più importanti del secolo, e allo stesso parteciparono scienziati di fama mondiale quali John Finch (1626-1682), Thomas Baines (1622-1681), John Ray (1627-1705) e Philip Skippon (1641-1691). Tramite i loro frequenti contatti con l'Accademia, i sodali mantenevano in questo modo rapporti in tutta Europa,⁶ e ponevano il Sud Italia al centro della nuova rivoluzione culturale.

Napoli è di fatto una delle capitali della cultura barocca in ognuna delle sue manifestazioni, ed è per questo motivo che nelle più recenti ricerche sul XVI-XVII secolo la città occupa un posto di rilievo in numerosi seminari europei. Si pensi ad esempio al ciclo di incontri *Littérature de l'Espagne et du monde*

⁵ Al riguardo è utile ricordare come secondo Tesauro il *concetto*, ovvero il punto nodale del 'nuovo' modo di fare poesia, fosse stato teorizzato ed utilizzato per la prima volta in Italia proprio a Napoli. I *concetti*, nel linguaggio del piemontese «le merci», che furono inventate in Spagna, «di colà primieramente sbarcarono in Napoli; onde in Italia, che ancor non le conosceva, fur chiamate concetti napolitani». Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, cit., cap. IX.

⁶ Altri partecipanti all'esperienza Investigante furono Sebastiano Bartoli (1629-1676), medico seguace di van Helmont; Francesco d'Andrea (1625-1698), giurista impegnato in un'azione di rinnovamento scientifico; il vescovo Lobkowitz (1606-1682), sostenitore di idee filosofiche antiaristoteliche, nonché dotato di profonde conoscenze di matematica; Leonardo di Capua (1617-1695), filosofo e scienziato al pari di Cornelio.

hispanique au Siècle d'or, coordinato da Mercedes Blanco-Morel.⁷ 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 Vicereame, 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.

Al riguardo è importante rilevare come le relazioni che queste città intrattenevano con l'ambiente partenopeo sono nella seconda metà del XVII secolo filtrate proprio attraverso l'esperienza degli Investiganti. La fondazione del sodalizio, infatti, le cui attività hanno inizio nel 1663,⁸ è legata all'adozione che il filosofo fondatore Tommaso Cornelio stabilì delle innovative concezioni scientifiche di Johannes Baptista van Helmont, Pierre Gassendi, William Harvey, Thomas Willis e Robert Boyle, unendo un'innovativa elaborazione teorica a indagini di tipo sperimentale.⁹

⁷ I seminari hanno avuto inizio in gennaio 2020, ma sono stati interrotti in marzo a causa dell'epidemia da coronavirus. In attesa di ulteriori aggiornamenti si rimanda al volume curato da BÉHAR R., BLANCO-MOREL M., HAFNER J., *Villes à la croisée des langues. Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme (XVI^e-XVII^e siècle)*, op. cit.

⁸ A questo dato si aggiunga, per un ulteriore ampliamento del quadro della cultura Investigante, che Cornelio fu autore nello stesso anno di un libro di *Progymnasmata physica*, composto a Napoli ma pubblicato a Venezia per timore di ritorsioni ecclesiastiche. Nell'opera, che si inserisce nella lunga tradizione dei *progymnasmata* napoletani (si pensi anche solo a Pontano), lo studioso spazia dall'astronomia alla filosofia, dalla medicina all'epistemologia, riuscendo a mettere in discussione l'intero sapere scientifico italiano fino a quel momento ritenuto valido (sc. quello aristotelico-tolemaico). Ciò avviene soprattutto in relazione ad alcune credenze scaturite dalla peste del '56 – come ad esempio la convinzione che la posizione delle stelle potesse influire sulla propagazione del morbo –, al riguardo delle quali Cornelio aggiunse un'apposita prefazione in cui si scagliava contro il falso parere dei medici e dei filosofi italiani al tempo più influenti. Cfr. LABELLARTE A., *Atomismo e corpuscolarismo nella Napoli di fine Seicento*, Roma, Armando Editore, 2019.

⁹ È importante ricordare che Harvey avesse contatti con Napoli già negli anni '30 del Seicento, in quanto amico e collega di Marco Aurelio Severino (1580-1656). Il medico napoletano, che dal 1612 fu accademico Ozioso, pubblicò nel 1645 la prima opera europea di anatomia comparata (*Zootomia democritea*). Tale figura va dunque ad arricchire il quadro di quella Napoli 'anticipatrice' di una «rivoluzione scientifica» delineata nel capitolo 2, dove la

Cornelio, che dal 1653 fu professore di matematica e poi di medicina teorica all'Università di Napoli, era conosciuto nei circoli intellettuali del Vicereame soprattutto come autore di un originalissimo *Discorso dell'eclissi*, letto all'accademia degli Oziosi nel 1651. Su tale opera si avrà modo di tornare per due motivi specifici: il primo è in merito a quelle liriche disastrose in cui si crede che i fenomeni celesti influiscano su una data catastrofe; il secondo è il principio affermato nella *Poetica* di Campanella: «secundum astrologiam nascuntur poeatae», un'affermazione che approfondiremo dettagliatamente.¹⁰

L'assunto campanelliano è in breve il medesimo su cui si basa l'interpretazione della poesia barocca di Severo Sarduy, che è volta a sondare l'influenza della cosmologia sulla letteratura del XVII secolo. Questo ragionamento risulta a noi utile soprattutto per tenere sempre aperta la linea di percorrenza di una poetica meridionale. È infatti da considerare come l'approccio napoletano alla filosofia e alla scienza naturale va di pari passo con la formazione di un nuovo canone poetico (*supra* 3.3), ed è inoltre opportuno tenere conto di come già Lina Bolzoni avesse insistito sulla «novità della proposta cortesiana-campanelliana». Per la studiosa le *Poetiche* di Cortese e di Campanella (di cui *supra* 1.5, 3.3) si baserebbero su regole e «principi scientifici» che, sebbene siano del tutto integrati in questa nuova cultura del secondo Seicento, sono ad oggi ancora poco approfonditi.¹¹

L'Accademia Investigante, i cui membri si definivano 'neoterici', dimostra bene questa doppia linea di percorrenza. Essi erano infatti *νεώτεροι* sia in relazione a una poesia che modera le 'stravaganze' concettistiche, sia perché propugnatori di nuove idee scientifiche. Entrambi gli aspetti sono accomunati da un'opposizione alle tendenze del secolo, nel primo caso evidenziata da un ritorno al canone di Bembo-Petrarca (*supra* 1.4, 1.5).

discussione sulla natura era animata da personalità come Giambattista Della Porta, Antonio Stigliola, Tommaso Campanella. Cfr. TRABUCCO O., *Tra Napoli e l'Europa: le relazioni scientifiche di Marco Aurelio Severino*, «Giornale critico della filosofia italiana», LXXIV (1995), pp. 309-340.

¹⁰ Tommaso Campanella, *Poetica*, cap. V, cit., pp. 268-269. Per un approfondimento su Cornelio Cfr. TORRINI M., *Tommaso Cornelio e la ricostruzione della scienza*, Napoli, Guida, 1977.

¹¹ SARDUY S., *Barroco*, op. cit. (sulle teorie dello studioso torneremo nel terzo paragrafo di questo capitolo), e BOLZONI L., *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle accademie napoletane di fine '500*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXVII, pp. 475-499.

Ciò si verificava, come anticipato nel secondo capitolo, soprattutto per la capacità speculativa del linguaggio petrarchesco, che si rivela uno strumento adeguato alle argomentazioni scientifiche.¹² Tale adesione a un lessico rinnovato non è tuttavia da considerarsi un rifiuto della scrittura concettistica (essa ne è infatti soltanto una ‘moderazione’). La lirica barocca è sempre da considerarsi sotto il segno dell’arguzia metaforica, e gli strumenti qui presentati serviranno, in una seconda fase del nostro ragionamento, soprattutto ad affrontare il complesso simbolismo della poesia dei disastri attraverso un mutato modello teorico.

Esso sarà l’interpretazione psico-sociale della letteratura, che ci permetterà di intervenire sul rapporto tra linguaggio scientifico ed immaginario poetico. La prima parte di tale discorso risulterà al lettore quella più specificamente letteraria, dal momento che permetterà di inquadrare l’utilizzo del concetto, della allegoria, dell’iperbole – in breve dei meccanismi figurali della lirica barocca –, nell’ottica di quanto la psicanalisi chiama *rimozione*.¹³

¹² Al riguardo risulta utile rifarsi a quanto Roberto Gigliucci definisce il «conato di realismo» della lirica postmarinista (*Realismo barocco*, op. cit., p. 171). Su questa dicitura lo studioso basa l’idea di un nuovo classicismo che si basa «su una nuova *inventio* e un nuovo sguardo sul non-ideale contingente, sguardo inglobante e curioso, onnivoro». A differenza del classicismo ‘assoluto’, che è relazionato all’imitazione del passato, il realismo barocco (o anche realismo metafisico) «vive nel presente e lo coltiva, anche come accidente, mentre l’altro vive nella riproduzione del passato, un passato leggibile ma [...] *mitico* e certamente puntuale». Tale differenza tra ‘due classicismi’, che approfondiremo nei successivi paragrafi, può essere al momento anticipata attraverso una quartina dell’Investigante Antonio Caraccio. Nel sonetto *Pregghiera per la pioggia*, in *Poesie liriche*, cit., il poeta mostra bene come il linguaggio della lirica ‘miri’, nel secondo Seicento, a una forte aderenza col reale: «Ond’è che ’l sole, e l’aura in spiaggia in stelo / Stelo non nutre, nè pur move fronda / Ch’ombra ai tronchi non dà, che men n’abbonda / Horrido hor più, ch’ò più sereno il cielo» (il testo è commentato nell’Antologia).

¹³ Cfr. ORLANDO F., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 14-15: «Per rimozione, s’intende in psicanalisi l’operazione mediante la quale un individuo cerca di respingere dall’io cosciente, o addirittura di mantenere nell’inconscio, un contenuto di immagini o pensieri o ricordi legato ad una pulsione». Per l’autore, convinto sostenitore della psicanalisi applicata alla teoria della letteratura (*infra* 4.4 ss.), la rimozione è l’elemento linguistico più ‘fecondo’ per affrontare un discorso relativo a poesia e simbolismo, ovvero per cogliere ciò che è ‘nascosto’ «sotto lo schermo della finzione poetica».

La seconda parte riguarderà quanto si può definire una «funzione estetica» della letteratura, ovvero il procedimento per cui le forme artistiche (letterarie o visuali) prodotte in una società permettono la fruizione di ciò che è stato rimosso dalla psiche dei singoli individui (è il caso del ‘trauma’ inferto dalla catastrofe di cui *infra* 4.4).

La nostra idea è che il simbolismo dei componimenti del disastro potrebbe rivelare ciò che viene ‘represso’ nel processo di rielaborazione poetica, nonché quanto è stato ‘rimosso’ a livello dell’inconscio, e che viaggia dunque sulla linea del subliminale.¹⁴ Questo discorso risulta infatti connesso a uno dei problemi principali della poesia catastrofica: la possibilità di una testimonianza poetica.

Quest’ultimo punto sarà la terza fase del nostro ragionamento. Tramite un’analisi del linguaggio e delle figure dei testi che sappiamo derivare da un’esperienza diretta con la catastrofe, l’obiettivo sarà di dimostrare le modalità in cui un’opera letteraria può trasformarsi in documento storico (*infra* 5.3).¹⁵

In chiusura della presente introduzione è importante anticipare che da questo ragionamento conseguiranno due ipotesi: 1) la possibilità che la poesia dei disastri, a causa di canoni accademici e di determinate scelte linguistiche, sia talvolta definibile come poesia scientifica; 2) l’idea che tale caratteristica si

¹⁴ Al riguardo Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, op. cit., pp. 7-9: «Che la letteratura, e nei suoi testi e nei suoi codici, sia insostituibile quale testimonianza del passato, non è che conseguenza di un postulato più generale: quello, di derivazione freudiana [...]. La letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico [...] delle culture da cui emana, e come archivio storico non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé, infrazioni e frustrazioni [...]. Se in letteratura è prediletta la rappresentazione di cose non funzionali, sarà una riprova non trascurabile della vocazione della letteratura a contraddire nel suo spazio immaginario l’ordine del reale». Riguardo ai termini ‘rimosso’ e ‘rimozione’, ‘represso’ e ‘repressione’, è utile segnalare come lo studioso utilizzi preferibilmente la seconda coppia, che ritiene più ‘onnicomprensiva’. Infatti essa possiede «il vantaggio [...] di essere meglio applicabile alla dimensione sociale; [...] e di non indicare necessariamente l’esclusione di certi contenuti dal livello cosciente (un ragionamento che trasferito nella dimensione sociale condurrebbe al concetto junghiano di “inconscio collettivo”, di cui *infra* 4.4)». ORLANDO F., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, cit., p. 23. La parentesi è nostra.

¹⁵ Cfr. SARDUY S., *Barroco*, op. cit., e ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

riveli tra gli elementi più interessanti per un discorso sulla funzione sociale di questa particolare tipologia lirica.

2. La tradizione della poesia scientifica a Napoli: dai poemi astrologici alla poesia dei disastri

Prima di affrontare il discorso relativo ai concetti di ‘trauma’ e di ‘subliminale’ è qui opportuno riprendere l’attraversamento cronologico che abbiamo illustrato nel capitolo due. Ciò si compie per due motivi principali, il primo è esporre il contesto filosofico-scientifico su cui si fonda il Barocco letterario nel Viceregno, il secondo è dimostrare l’esistenza di una cultura enciclopedica (*infra* 5.3).

L’Accademia degli Investiganti, infatti, rappresenta solo un punto di arrivo in una lunga tradizione di poesia scientifica a Napoli, la cui storia riteniamo utile delineare a partire dal Quattrocento. Quanto in precedenza si è potuto definire un Rinascimento ‘particolare’ del Meridione italiano, tramite le figure di filosofi e scienziati come Stigliola, Della Porta, Telesio ed altri (*supra* 2.5.1), rappresenta in questo paragrafo la base su cui reggere l’ipotesi di una lirica dei disastri che utilizza il linguaggio della ‘nuova scienza’.

L’asse qui delineato si muove tra Napoli e Cosenza, e amplia quanto nel capitolo 2.4 si è genericamente definito l’asse ‘Napoli-Calabria’, tramite i maggiori rappresentanti poetici della rete di scambi culturali che si estende per l’intera penisola. A Napoli e a Cosenza si situano infatti i più importanti circoli intellettuali del XV-XVI secolo: l’Accademia Antoniana (1443-1471) – successivamente denominata Pontaniana (1471-1542) –, e l’Accademia Parrasiana (1511-1588) – poi Cosentina, o dei Costanti (1588-1593 e 1608-1678) –.

Le figure che si muovono lungo questa ‘traiettoria’ sono Bernardino Telesio, principe dell’Accademia Cosentina nel 1534, Sertorio Quattromani, che ne fu il successore fino alla morte nel 1603,¹⁶ Tommaso Campanella, che fu membro

¹⁶ Sertorio Quattromani (Cosenza 1541-1603) frequentò gli ambienti letterari napoletani. Importante traduttore dell’*Eneide*, partecipò all’allestimento, a cura di Scipione de’ Monti, della raccolta di *Rime et versi in lode di Giovanna Castriota*, cit., un volume a cui abbiamo fatto riferimento nel capitolo 2 come prima testimonianza di una corrente prebarocca nel Viceregno.

del sodalizio fino al 1593 – anno di chiusura dello stesso a causa dei moti rivoluzionari cosentini –, e Pirro Schettino, che ne fu a capo nel 1668, cinque anni dopo la fondazione ufficiale dell'Accademia Investigante.¹⁷

Sul versante napoletano annoveriamo Antonio Beccadelli, fondatore dell'Accademia Antoniana, Giovanni Pontano, che fu a capo del sodalizio alla morte di Beccadelli, e Marco Aurelio Severino,¹⁸ filosofo e accademico Ozioso a partire dal 1612.

Tali nomi, attorno cui ruota l'intero discorso sulla poesia scientifica meridionale nell'arco di due secoli, sono inseriti all'interno di un quadro culturale molto complesso, costituito da medici e scienziati di fama europea. Molti dei poeti citati sono essi stessi scienziati (ad esempio Marco Aurelio Severino) e le relazioni che intrattengono nel campo della letteratura e in quello

Quattromani si occupò inoltre di una 'spositione' delle *Rime* di Giovanni Della Casa (pubblicata postuma nel 1616), scrisse un commento per quelle di Bembo, e curò alcune traduzioni dell'Orazio lirico. Riguardo a quest'ultimo punto si interessò soprattutto al problema del *prodesse et delectare* dell'*Ars poetica* (di cui *supra* 1.2). Come commenta Pasquino Crupi, Sertorio «travolge il prodesse, ma conserva il dilettere [...]. Scopo della poesia sono il diletto e la meraviglia», un'affermazione su cui avremo modo di tornare con l'esposizione di un selezionato campionario scientifico di liriche sui disastri. Cfr. CRUPI P. (a cura di), *Sertorio Quattromani, La filosofia di Bernardino Telesio*, Catanzaro, Rubettino, 2005, p. 15. Cfr. inoltre PETTERUTTI PELLEGRINO P., *Sertorio Quattromani lettore di Bembo, I luoghi difficili delle Rime*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018.

¹⁷ Cfr. CORNACCHIOLI T., *Nobili, borghesi e intellettuali nella Cosenza del Quattrocento*, Cosenza, Periferia, 1985.

¹⁸ Marco Aurelio Severino (Cosenza 1580, 1656 Napoli) fu medico a Napoli, allievo di Latino Tancredi, anch'egli calabrese e «huomo di molte lettere et di molto giudicio, et gran defensore della dottrina del Telesio» (Sertorio Quattromani, *La philosophia di Bernardino Telesio ristretta in brevità, et scritta in lingua toscana, Ai lettori*, Napoli, 1589). Fu inoltre allievo di Antonio Stigliola, e in contatto epistolare con Tommaso Campanella, che in quel periodo era prigioniero a Castelnuovo. Come testimonia Oreste Trabucco, nel 1636 conobbe William Harvey, importante contatto della futura Accademia Investigante, e fu celebre uomo di lettere, nonché autore di un commento alle *Rime* di Della Casa (pubblicate postume per Bulifon nel 1694) e di alcuni *divertissement* poetici [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-aurelio-severino_%28Dizionario-Biografico%29/].

delle scienze – o della filosofia naturale – ci permettono di ricostruire il peculiare ‘connubio’ che avviene tra scienza e poesia nel XVII secolo.

Ai fini di un’esposizione che non perda il ‘contatto’ con poetiche di riferimento, e che risulti funzionale al ragionamento sulla poesia catastrofica, si ritiene utile porre al centro di queste relazioni tre dei più grandi poemi scientifici dell’antichità, i quali circolarono in Italia nella prima metà del Quattrocento: i *Phaenomena* di Arato Soli, il *De rerum natura* di Lucrezio – più volte citato come riferimento costante dei testi disastrosi –, gli *Astronomica* di Marco Manilio.

Quest’ultimo fu ritrovato nel 1416 da Poggio Bracciolini, nel monastero di San Gallo, su un manoscritto mancante della seconda parte del testo. Il poema sarà integrato successivamente da Antonio Beccadelli, che recuperò i versi perduti a Monte Cassino, ricostruendo un’edizione completa che sarà di riferimento per l’intero Umanesimo-Rinascimento. La sua prima apparizione a stampa avverrà nel 1600, con commento di Giuseppe Scaligero, filologo francese di origine italiana.¹⁹

Per quanto riguarda i *Phaenomena* di Arato Soli, il manoscritto arrivò in Italia nel 1438, come parte della collezione della Biblioteca di Bessarione donata alla Repubblica di Venezia. Il testo ispirò il primo poema astronomico del ‘400, quello di Basinio da Parma, con titolo omonimo al poema maniliano: gli *Astronomica* (1455). La prima stampa dell’opera risale al 1473, a Norimberga, mentre il primo commento si ebbe nell’edizione aldina del 1499. Uno dei tre manoscritti originali è attualmente custodito a Napoli, presso la Biblioteca dei Girolamini, dopo l’acquisto che i padri oratoriani effettuarono della collezione Valletta nel XVIII secolo.²⁰

Sul *De rerum natura*, infine, anche il poema lucreziano fu ritrovato da Poggio Bracciolini, nel 1417, e vide numerose pubblicazioni a stampa a cavallo

¹⁹ Tale edizione è ad oggi consultabile nella sua interezza sul portale della Biblioteca Europea: [https://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=189375.xml&dvs=1591430858449~578&locale=it_IT&search_terms=DTL4&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=7&divType=&usePid1=true&usePid2=true].

²⁰ SOLDATI B., *La poesia astrologica nel Quattrocento. Ricerche e studi, Introduzione*, Firenze, Sansoni, 1901, p. 107. Cfr. anche PONTANI F., *On Aldus’ Scriptores astronomici (1499)*, «Antichistica», XIII, 2017, e LOMONACO F. (a cura di), *Antico Catalogo della Biblioteca dell’Oratorio di Napoli detta dei Girolamini*, Napoli, Diogene Edizioni, 2020.

tra XV e XVI secolo, dal 1473 (*editio princeps*) fino al 1563 (prima edizione lambiniana). Esso ebbe grande influenza su Tommaso Campanella, come testimoniano i frequenti riferimenti all'opera nel *Del senso delle cose e della magia* (cit., 1620),²¹ e molti versi della *Scielta di poesie filosofiche* (*supra* 3.3). L'opera risulta inoltre alla base della composizione di altri due poemi astrologici dell'Umanesimo-Rinascimento, gli *Urania* e i *Meteora* di Giovanni Pontano (1476 e 1505, *post mortem*).²²

L'influenza che gli umanisti interessati alla poesia scientifica esercitarono sulla letteratura napoletana non si riduce tuttavia alla storia della fortuna dei poemi latini. Come anticipato, è per noi importante segnalare soprattutto la rete di connessioni che si crea tra scienziati e poeti, medici e filosofi, al fine di inquadrare i complessi profili culturali dei lirici del nostro *corpus*.

Ancora al Viceregno, ad esempio, è legata la figura di Simone Porzio, allievo di Agostino Nifo (Sessa Aurunca 1469-1538), medico e filosofo in continuo movimento tra Napoli e Pisa. Porzio fu in stretti rapporti col poeta Luigi Tansillo (*supra* 1.8, 2.5.1), e nella capitale spagnola pubblicò un trattato sull'eruzione dell'area puteolana, il *De conflagratione agri Puteolani* (1538), che risulta utile a porre un primo discrimine tra scienza e credenze popolari nell'interpretazione dei disastri.

In esso il filosofo interviene sul falso parere di quanti credevano il fenomeno eruttivo fosse causato da un'influenza delle stelle, stabilendo un principio comparativo che avvicinava il disastro del vulcano flegreo all'eruzione pliniana del Vesuvio. La sua rilevanza a livello scientifico fece sì che il testo fosse ristampato più volte già a poca distanza dalla prima pubblicazione: nel 1539

²¹ Cfr. LUPU W. F. (a cura di), *Tommaso Campanella. Del senso delle cose e della magia*, Catanzaro, Rubbettino, 2003.

²² Il poema *Urania*, dedicato ai fenomeni astrologici, è più propriamente un'opera a carattere didascalico, un misto di filosofia e pedagogia dedicato al figlio del poeta, Francesco Pontano. *Meteora* (o *Liber Meteororum*) è invece un'opera più specificamente a carattere scientifico, dedicata ai fenomeni atmosferici e alla loro spiegazione. Su problematiche relative alla composizione e alla datazione delle opere, caratterizzate da lunghissime diatribe filologiche, si rimanda a de NICHILO M., *I poemi astronomici di Giovanni Pontano*, Bari, Dedalo, 1975, e a SOLDATI B., *ivi*, capp. 4-5.

appare in una prima traduzione volgarizzata, e nel 1551 è di nuovo ripubblicato Firenze.²³

L'opera di Porzio, grazie alle amicizie che il filosofo intrattenne con molti degli scienziati italiani del tempo, va di pari passo con quella che nel 1576 fu la stesura del primo trattato sulla peste che unisce le mutate matrici medico-filosofiche con le nuove scoperte nel campo della medicina, l'*Informatione del pestifero et contagioso Morbo*.²⁴

Il testo fu composto durante l'epidemia che nel 1575-1576 colpì il Regno di Sicilia, e porta la firma di Gianfilippo Ingrassia, professore di medicina e anatomia all'Università di Napoli. Ingrassia, che è tra i più importanti commentatori delle teorie del medico greco Galeno, riesce come Porzio a farsi diffusore di idee scientifiche che si opponessero alle false credenze sulla peste, come quelle 'magistiche' che avrebbe di lì a poco testimoniato Campanella. Per il filosofo «il morbo» era «prevedibile a partire da segni di vario tipo, tra i quali al primo posto sono quelli celesti [...] infatti le eclissi, come anche Marte e Saturno, possono rendere l'aria di cattiva qualità e abbassare il tono vitale dello *spiritus* che anima gli esseri viventi».²⁵

Ancora all'ambiente 'umanistico' partenopeo, e specificamente a Giovanni Pontano, è infine legato Lorenzo Bonincontri, allievo pisano di Basinio, astrologo e autore di due poemi scientifici, il *De rebus coelestibus* (1475) e i *Rerum naturalium libri* (1485), a cui si aggiunge una produzione giovanile di lirica scientifico-filosofica. Bonincontri fu più volte a Napoli, sia per esporre pubblicamente il suo commento al poema di Manilio (che pubblicò nel 1484),

²³ Il testo è interamente digitalizzato sul portale Google Books, e consultabile al link seguente: [https://play.google.com/books/reader?id=OkWz_jTq_NYC&hl=it&printsec=frontcover&pg=GBS.PA1].

²⁴ Cfr. INGALISO L. (a cura di), *Informatione del pestifero et contagioso Morbo*, Milano, Franco Angeli, 2006.

²⁵ KATINIS T., *Peste*, «Enciclopedia Bruniana e Campanelliana», vol. 2, giornate di studi 2005-2008, pp. 312-313. Per quanto riguarda l'influenza galenica sulle 'moderne scienze' si rimanda a ALTIERI BIAGI M. L., *Due trattati medici del Cinquecento*, in Id. *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici, 1998. Sull'importanza della cultura magistica nella poesia dei disastri torneremo nel capitolo 5.

sia per collazionare il suo testo «corrotto» degli *Astronomica* con quello «migliore» ricostruito da Beccadelli.²⁶

A partire dall'influenza che Pontano esercitò sui poeti a lui contemporanei, nonché dalla lunga tradizione della poesia astrologica napoletana, noi intendiamo ora analizzare quello che può definirsi il 'primo livello' del sostrato culturale delle poesie disastrose. Molti dei nostri testi, come anticipato in 3.4, insistono infatti sull'influenza di stelle e pianeti nella determinazione della catastrofe.

A ciò va aggiunto un dato di grande importanza, e cioè che alla morte di Pontano *Urania* e *Meteora* ebbero notevole diffusione, sia in Italia che in Europa, fino a prolungare la loro fortuna per l'intero Seicento. È dunque immaginabile, come scrive Benedetto Soldati, che i due poemi circolassero lungo gli stessi canali delle liriche barocche, e che su queste avessero in qualche modo influito:

Nel secolo successivo (sc. il Cinque-Seicento) l'astrologia era viva ancora, e forse manifestava un leggero risveglio, quel risveglio di energie che preannunzia spesso la fine. Inoltre la poesia degenerava in quel gusto caratteristico, che dal secolo prese appunto la denominazione, ma che ebbe radici molto più lontane, nel Quattrocento stesso, in quel genere d'arte nutrita di mitologia, nel quale Gioviano fu sommo. Nulla di più naturale dunque che nel Seicento l'opera sua fosse in pregio; ed io mi figuro l' *Urania* e le *Meteore* nella libreria d'un ipotetico don Ferrante, al luogo d'onore, fra il *De vita propria* di Gerolamo Cardano e gl'*Idilli* di Giambattista Marino.²⁷

L'ipotesi dello studioso sulla 'convivenza' in scaffale di Marino e Pontano è del tutto in linea con il ragionamento che svilupperemo, dal momento che gran parte delle poesie sulle catastrofi che possiamo avvicinare a una linea scientifica è a tema astrologico. Di queste valuteremo il legame non solo coi poemi pontaniani, ma anche con le poesie filosofiche di Campanella (*supra* 2.4), le quali forniscono l'interpretazione 'magistica' che i nostri testi sembrano seguire come maggioritaria.

²⁶ Cfr. CARNEVALE E., *Lo Studio di Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Arnaldo Forni, 1895, e ROSSI V. (a cura di), *Il Quattrocento*, in A.A.V.V., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Vallardi, 1910.

²⁷ SOLDATI B., *ivi*, p. 314. La parentesi è nostra.

Quanto è importante evidenziare in questo paragrafo è innanzitutto che il Quattro-Cinquecento risulta uno dei periodi più floridi per i poemi scientifico-didascalici. In seconda istanza è da considerare come a Napoli questa tendenza fosse ben radicata a partire dai primi circoli accademici del Vicereame i quali, fino al termine XVII secolo, si fanno i principali centri di 'promozione' del connubio tra scienza e letteratura.

Su tale congiunzione scientifico-letteraria, e nello specifico sul particolare tipo di poesia che ne viene prodotto, è opportuno notare come anche Soldati avesse ritenuto fondamentale la «funzione estetica» di una letteratura che sembra inglobare per intero le istanze socio-culturali di una data comunità (*supra* 4.1).

Lo studioso pone come preliminare una 'questione', a cui tuttavia non fornisce una risposta completa, non avendo la sua ricerca finalità teoriche quanto soltanto di ricostruzione cronologica e storiografica: «quali rapporti», si chiede Soldati, «nei poemi scientifici in genere, negli astrologici in ispecie, intercedono fra la scienza e l' arte, fra il contenuto scientifico e la forma poetica?».²⁸

Qui non ci occupiamo di poemi ma a tale domanda troveremo adeguata risposta per analogia col ragionamento sulla poesia lirica. Al riguardo è però fin da subito importante sottolineare che ci troviamo a discordare dall'analisi di Soldati in alcuni punti della sua esposizione. In particolar modo ci risulta inesatta l'argomentazione sulla lirica che tratta i fenomeni naturali, per cui riporta il seguente ragionamento:

Mentre per questo (sc. l'autore di poemi) il fenomeno fisico si umanizza e campeggia, per il secondo (sc. il poeta lirico) il fenomeno non ha importanza diretta, e l'attenzione tutta converge sulla descrizione dei moti psicologici, che dal fenomeno furono suscitati nel nostro interno. In questo secondo caso, che è assai meno primitivo e presuppone una coscienza filosofica, il poeta esercita sullo spirito proprio, o su quello collettivo del popolo in mezzo a cui vive, un'analisi, che poi espone nella concitazione della sua poesia.²⁹

Ora, se è vero che tale tipo di poesia presuppone un'analisi filosofica, e che parte dei testi disastrosi si basano sui *moti psicologici* dell'io come elemento

²⁸ IBIDEM.

²⁹ Ivi, *Introduzione*. Le parentesi sono nostre.

imprescindibile del genere lirico, queste affermazioni non sono tuttavia da considerarsi assolute.

Sebbene lo studioso abbia chiaro come «i fenomeni naturali» possano fornire materiale poetico anche quando derivino «attraverso l'ammaestramento della scienza»,³⁰ il suo ragionamento nega la possibilità che la poesia dei disastri possa essere «didascalica». Conseguenza di questo assunto è che il «fenomeno» in sé non avrebbe «importanza diretta» nella strutturazione del componimento, un'affermazione che a questo punto del discorso risulta di per sé già dimostrata come falsa: essa escluderebbe lo sviluppo di una dimensione 'narrativa' mitologica, che invece nasce proprio dalla speculazione sui fenomeni fisici.³¹

È inoltre da considerare che le poesie in cui l'attenzione è quasi interamente rivolta al soggetto parlante sono una piccola porzione delle *Rime* individuate. In seconda istanza c'è da aggiungere che la speculazione sul «fenomeno», attraverso cui si costruisce il concertato metaforico, è in tutti i testi primaria, e mai posta in secondo piano. Infine, va spiegato che l'intento «didattico» o 'pedagogico' – e quindi più propriamente «scientifico» – risulta evidente in molti componimenti.

Interessanti, in tal merito, risultano le più moderne interpretazioni di Maria Luisa Altieri Biagi, in un articolo che si pone come 'spartiacque' per una nuova linea di studi sul linguaggio barocco. Per la studiosa, la dualità o meglio «la

³⁰ Ivi, pp. 320 ss.: «Non credo sia necessario insistere sul fatto che il fenomeno naturale può diventar poesia anche se non è percepito direttamente dal poeta, ma a lui perviene attraverso l'ammaestramento della scienza. Perciò ho detto che il contatto può avvenire sia con l'osservazione, sia con la meditazione. Di certi fenomeni astronomici infatti noi non possiamo aver conoscenza se non per mezzo dei calcoli; né essi sono per questo meno adatti ad ispirar poesia».

³¹ IBIDEM: «Giunti a questo grado, non è più arduo il passo dalla umanizzazione parziale e frammentaria alla umanizzazione completa, [...] allo svolgersi insomma del mito su dal fenomeno naturale. I miti si formano [...] quando l'uomo sorpassa lo stato di adorazione delle forze brute della natura per una religione naturalistica. [...] Ho detto che i miti germogliano dai fenomeni fisici: parecchi di essi hanno il loro fondamento nei fenomeni del cielo, e questi cadono perciò nel dominio della poesia astronomica. Tali, molti degli dèi della mitologia greca e romana, se non nella loro forma più svolta e corrotta, certo nelle linee primitive: lo Zeus greco, Apollo, Artemide, e tra i romani l'antico Marte Lucerio. Appartengono ancora alla mitologia celeste alcune favole, che si mantennero nella poesia classica fino a tempi assai tardi, riprodotte anche quando il loro vero significato non era più compreso a dovere».

polemica» del rapporto arte-scienza, «fra lingua poetica e lingua scientifica», è una questione ancora aperta.

Altieri Biagi critica quanto negli studi della prima metà del Novecento (tra cui rientra Soldati) ritiene una trattazione eccessivamente semplicistica del problema, che può essere riassunta in questo modo: da una parte venivano posti «gli scienziati», che sottolineavano il «minore impegno della lingua letteraria», dall'altra i poeti, per cui il lessico scientifico era troppo 'comune', giacché esso parlava «al popolo» tutto e non a una comunità ben definita.³²

Per la studiosa, una dicotomia di tal genere risulta chiaramente una forzatura, poiché nella tripartizione tra «lingua comune», «lingua letteraria», «lingua scientifica», quest'ultima non solo comunica con le altre due in quanto «forza attivamente interagente», ma addirittura funge loro da 'bacino' di attingimento e di arricchimento del lessico. A ciò si aggiunga che sia la lingua letteraria che quella scientifica, a differenza del linguaggio comune, risultano nel Barocco «strumenti diversi di più approfondita penetrazione del reale»: è questo un forte punto di congiunzione tra la nostra tesi e il ragionamento di Altieri Biagi su cui imposteremo gran parte del commento ai testi.³³

Secondo la studiosa quello scientifico non è un linguaggio «settoriale» ma entrambi, quello scientifico e quello letterario, «sono modi di rappresentazione di oggetti esistenti a livelli più profondi di quello delle apparenze quotidiane». L'analisi della struttura 'figurale' dei testi sul disastro, che è alla base del nostro attraversamento del Barocco, rientra perfettamente in questo discorso, dal momento che, secondo un esempio che riporta la studiosa sul funzionamento del dispositivo analogico:

³² ALTIERI BIAGI M. L., *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, «Lettere italiane» XXVIII, 4, 1976, p. 417. Al riguardo è utile confrontare il ragionamento con quanto si legge in RAIMONDI E., *La strada verso Xanadu*, in Id., *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1997, p. 295. Anche per lo studioso è infatti operazione errata «assolutizzare l'antinomia tra una cultura umanistica che cerca una validità entro il vissuto dell'esperienza storica, psicologica, sociale, e una cultura scientifica che opera secondo l'idea di un valore assoluto che è il vero». Anche «la logica scientifica muove dal mondo della vita [...]. Complementari [...] i sistemi della retorica e della scienza si uniscono perché si negano e compongono così una coppia dialettica che, producendo una serie di dissociazioni all'interno della totalità del pensiero, articola un sistema nelle sue antinomie e nei suoi contrasti» (*infra* 4.3).

³³ ALTIERI BIAGI M. L., *ivi*, p. 423.

L'*analogia* non è soltanto una risorsa poetica; sappiamo bene che, come «argumentatio a simili», è un procedimento conoscitivo. Da Aristotele che la ammetteva per le scienze naturali [...] agli scienziati del Sei e del Settecento che fanno di essa – come dice Algarotti – la «pietra angolare» della loro ricerca.³⁴

Da questo ragionamento risulta chiaro come a due tipologie di linguaggio corrispondano altrettanti tipi di analogia, una scientifica, e l'altra letteraria (nello specifico *poetica*). Nel terzo paragrafo avremo modo di approfondire adeguatamente questa 'bipartizione', è tuttavia utile anticipare quanto si rivela fin da subito un doppio livello di analisi della poesia disastrosa: il primo è quello per così dire 'semiotico', in parte già utilizzato per le mappature del paragrafo 3.4, il secondo è invece simbolico-figurale.

La differenza impostata da Maria Luisa Altieri Biagi tra i due meccanismi analogici non è infatti per niente scontata, dal momento che entrambe le figure sono funzionali all'attività conoscitiva, e l'unico elemento di discernimento che avremo modo di evidenziare tra esse riguarda proprio le 'immagini' che contribuiscono a creare.

Se la analogia scientifica ha una funzione 'comunicativa', e permette una più facile fruizione di leggi e precetti relativi alla natura, quella poetica complica al contrario lo spettro del reale, frammentandolo e diramandolo in una plurima 'raggiera' di significati.³⁵ Seppure entrambe partano spesso da immagini in comune, come quella della peste paragonata al 'drago alato' (che è analogia di

³⁴ Ivi, p. 424.

³⁵ Cfr. ALTIERI BIAGI M. L., *Venatura barocche nella prosa scientifica del Seicento*, in *I capricci di Proteo*, op. cit., p. 507: «Da un punto di vista storico-linguistico il Seicento è stato definito 'il secolo della sicurezza e dell'espansione'; in effetti esso si caratterizza per la floridezza lessicale, per la varietà e disponibilità delle strutture sintattiche, per l'acuito interesse agli aspetti del *significante*. Lo stimolo fondamentale all'espansione lessicale viene dall'insorgere di nuove necessità comunicative: prima fra tutte l'esigenza di specializzare in *sottocodici* il *codice* della lingua italiana, soprattutto in quei settori che, fino a quel momento, si erano serviti esclusivamente o prevalentemente del latino».

ascendenza galenica, cfr. *supra* 3.4), l'analogia poetica conduce allo spazio del mito e della finzione.³⁶

Al meccanismo analogico va ovviamente aggiunto l'altro elemento strutturale della lirica barocca su cui abbiamo maggiormente discusso, la metafora. In uno studio più recente, Altieri Biagi amplia il discorso figurale anche al dispositivo metaforico. Esso, come spiega la studiosa, «agisce per proliferazione semantica della parola», ed è legato al linguaggio della scienza da un'idea di rinnovamento del lessico. Quando un poeta si trova di fronte a «metafore morte», in breve, figure 'logorate' dall'uso (come dimostrato in 3.5), queste possono 'tornare in vita' con la semplice sostituzione di una parola ripresa dal linguaggio scientifico.³⁷

Per portare soltanto un esempio, rimandando la selezione di un campionario di testi scientifici a quando il ragionamento sarà più maturo, si pensi nella poesia disastrosa alla frequentissima metafora della montagna partoriente,³⁸ o anche più in generale all'interpretazione delle catastrofi come *parto calamitoso* del Vesuvio (su cui torneremo anche in materia di simbolismo).³⁹ In un sonetto

³⁶ Riguardo una definizione del processo analogico si riporta quanto scrive ALTIERI BIAGI M. L., *La lingua della scienza...*, op. cit., p. 426: esso è «l'instaurazione di un rapporto fra due oggetti o fenomeni diversi, aventi però sufficienti elementi in comune da rendere non-pertinente il rilievo delle diversità». Per quanto riguarda invece un riferimento al sopracitato 'drago alato' nei nostri testi si rimandi a Federigo Meninni, *Poesie*, cit., *Nel tempo della peste di Napoli*, commentato nell'annesso alla tesi: «Sovra carro funebre / con tartareo flagello i draghi alati / furia di Flegetonte agita a volo. / De l'enfiate palpebre / ai guardi infetti e de la bocca ai fiati, / d'ossame imputridito ingombra il suolo [...]».

³⁷ ALTIERI BIAGI M. L., *Venature barocche...*, op. cit., p. 509.

³⁸ La strutturazione della figura sembrerebbe a sua volta derivare dalla locuzione latina *Parturient montes, nascetur ridiculus mus*, tratta dal verso 139 dell'*Ars Poetica* di Orazio. Tale supposizione trova tuttavia riscontro sul solo piano sintattico, dal momento che l'espressione aveva originariamente significato comico, e mordente satirico (essa indica le aspettative frustrate da una falsa promessa). Può ritenersi probabile che la grande diffusione dell'opera oraziana abbia portato alla ripresa di un emistichio dell'esametro, e che esso sia stato successivamente privato del suo contesto originario, come spesso accade a numerosi classici.

³⁹ Cfr. Nicolò Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*, Napoli, di Fusco, 1668. Per esempi poetici si rimandi a Lorenzo Stellato, *Sonetto in Il Vesuvio fiammeggiante*, cit.: «Sulforea nube ecco dal ventre sfera, / Che gravida di fiamme in ogni loco / Il grembo à mille fulmini

di Antonio de' Rossi sull'eruzione vesuviana essa è riportata nel modo seguente: «Sotto gelida rupe oppresso, e chiuso. / Di sdegno ardendo il fier Vesevo, e d'ira, / Scuote l'aspra cervice».⁴⁰

Cervice è un *hapax* nei 204 testi qui raccolti, e anche se il termine fosse ripresa dantesca (*Che la cervice mia superba doma*) o più probabilmente mariniana (*La superba cervice in altro drizza*), dunque nel significato di 'collo' e non di 'utero' (come dimostra anche Tasso: *Si scuote la cervice alta e superba*),⁴¹ risulta comunque particolare il mutamento di un singolo lessema in una composizione figurale che è tra le più stereotipate della poesia secentesca (nonché in un autore come de' Rossi che possiede il più ampio campionario di poesia scientifica delle catastrofi).

Se dunque la letteratura, come è già noto ampiamente a partire dagli studi di Franco Croce e di Giovanni Getto,⁴² penetra nel linguaggio della scienza con il proliferare di diminutivi e vezzeggiativi che ampliano il lessico delle 'cose della natura', rendendolo più specifico e minuzioso, la scienza al contrario si inserisce con il prestito di lemmi estremamente specifici, che aiutano a rinnovare metafore logorate dall'*usus scribendi*.

Un esempio simile a quello qui proposto è riportato ancora da Altieri Biagi, che analizza il lessema *candore* a partire dagli scritti di Galilei fino alla sua penetrazione nella poesia secentesca:

La parola *candore*, nell'accezione astronomica di "tenue lume secondario" riflesso dalla Terra sulla Luna, veicola l'interpretazione galileiana che stabilisce fra Terra e

dissera», o ancora a Domenico Benigni, *Sonetto*, in Urbano Giorni, *Scelta di poesie...*, cit., «Or, che dal grembo suo con nube oscura / Orgoglioso Vesuvio altri minaccia» e così via.

⁴⁰ Antonio de' Rossi, *Sonetti*, cit., *Sonetto 14*, vv. 1-3. Per l'utilizzo del termine *cervice* nel significato di 'utero', esso risulta attestato già a partire dalla scienza anatomica del primo Seicento [<http://www.gdli.it/JPG/GDLI03/00000016.jpg>].

⁴¹ Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., XI, v. 53, Giambattista Marino, *Adone*, cit., IV, 142, v. 5, Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, cit., IX, 75, v. 6. In tutti e tre i casi citati siamo di fronte a una catacresi, sulla cui definizione siamo intervenuti in 1.7 tramite FRARE P., *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, op. cit., pp. 548 ss.

⁴² CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit. (specificamente la sezione dedicata ai poeti barocchi moderati), e GETTO G., *Il barocco letterario in Italia*, op. cit. (il capitolo *La prosa scientifica*).

Luna identità di natura e reciprocità di comportamenti, contro l'ipotesi peripatetica di netta opposizione fra "mondo elementare" (*generabile, corruttibile, alterabile, passibile*, ecc.) e "mondo celeste" (*ingenerabile, incorruttibile, inalterabile, impassibile*, ecc.) in cui la luna cristallina brillerebbe di luce propria o sarebbe permeabile ai raggi solari.⁴³

Raro quasi quanto *cervice*, ma a differenza di questo non definibile *hapax* perché presente in più declinazioni (ad esempio l'aggettivo *candido*), il termine *candore* è utilizzato in riferimento ai fenomeni del cielo soltanto una volta, in un sonetto di Donato Antonio Cito, la cui prima quartina recita: «Già di folto candor cosperso il cielo, / Spargean nemi di neve horride brume; / E celato di Febo il chiaro lume, / Cinto il mondo pareo d'un bianco velo».⁴⁴ Anche in questo caso l'utilizzo del lemma non è ovviamente appannaggio esclusivo della scienza, e non sempre è facile discernere l'uso che ne fanno i poeti, anche in una situazione chiaramente naturalistica come quella presentata.

Candore è difatti riscontrabile in Marino (*di spesse stelle e picciola composta / lo cui candor che 'l ciel per mezzo fende*),⁴⁵ dove è ancora legato ai fenomeni celesti, e nello stesso contesto anche in Dante (*per lo candor de la temprata stella*); esso presenta quindi la stessa ambiguità di *cervice*.⁴⁶

Ora però, poiché la presente tesi si occupa di 'topiche', risulta opportuno, prima di un'analisi dei testi scientifici, tornare al precedente discorso su metafora e analogia. Esso risulta difatti strettamente connesso col ragionamento sul linguaggio, e porta a interessanti approfondimenti sulla questione del trauma anticipata nell'introduzione, dal momento che ci permette di approfondire il problema del mito e della simbologia.

⁴³ ALTIERI BIAGI M. L., *Venature Barocche*, op. cit., pp. 518-519. Il riferimento galileiano è alla *Lettera a Leopoldo di Toscana* del 1640, VIII, pp. 493 sgg. Sul lessico dello scienziato si rimandi anche a Id., *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*, Firenze, Olschki, 1965.

⁴⁴ Donato Antonio Cito, *Sonetto Neve copiosa dileguata da pioggia* in *Rime*, cit.

⁴⁵ Giambattista Marino, *Adone*, cit., V, 118, vv. 6-7.

⁴⁶ Dante Alighieri, *Paradiso* (a cura di PASQUINI E.), XVIII, v. 68.

3. Il duplice piano della poesia dei disastri: linguaggio scientifico e immaginario poetico

La scienza entra nel simbolico non solo con i suoi oggetti, ma anche come prospettiva da cui scaturiscono nuove potenzialità di lettura dell'universo, di controllo sulla natura. Il suo linguaggio penetra in quello «sublime» della poesia, della filosofia, dell'arte, e nello stesso tempo si avvale [...] della continua possibilità di fare riferimento alle discipline della parola e delle immagini [...] secondo un modello generale di sapere enciclopedico e metaforico in cui ogni cosa, ogni disciplina, trovano luoghi di analogie con altre cose, con altre discipline.⁴⁷

Il ragionamento di Vitaniello Bonito pone l'attenzione su una questione importante: la 'penetrazione' del linguaggio della scienza in quello della letteratura. Per lo studioso essa avviene al livello di quella teoria del *sublime* che, a partire dalla nuova diffusione dello pseudo Demetrio (*supra* 1.6), abbiamo posto al centro del nostro discorso sul linguaggio poetico tra Cinque e Seicento.

Per comprendere appieno il doppio livello su cui avviene questa congiunzione, che è sia quello della parola, legato all'analisi del lessico, sia quello dell'immagine, legato a un discorso di tipo psico-sociale (*supra* 4.2), è qui utile aprire innanzitutto una parentesi riguardo al secondo. Esso permette di anticipare una serie di termini chiave per l'analisi di quelle figure che, partendo da un lessico scientifico – che nel Seicento è connotativo –, lo sviluppano per la creazione di nuove metafore.⁴⁸

⁴⁷ BONITO V., *L'occhio del tempo*, op. cit., pp. 73-74.

⁴⁸ ALTIERI BIAGI M. L., *Venature barocche*, op. cit., p. 527: «Responsabile di questo arricchimento è [...] lo sfruttamento intensivo dei due principali meccanismi produttori di lessico, all'interno di una lingua: la *metafora*, che agisce per proliferazione semantica della parola e la *derivazione*, che – applicando le regole paradigmatiche di formazione delle parole – consente il continuo pullulare di parole nuove da preesistenti elementi radicali». Sulla carica connotativa del lessico scientifico barocco, nonché sul procedimenti derivativo come strumento per l'ampliamento del vocabolario, si rimandi anche a GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia*, op. cit. pp. 440 ss.

In un recente commento allo studio di Lyotard sul concetto di *différend*, incentrato sulla possibilità di ricostruire un trauma in base alla testimonianza scritta di una ‘vittima’, Dylan Sawyer spiega come l’etimologia di sublime – in latino *sub-limine*, ciò che è “sotto la soglia” – è interpretata in letteratura e in psicanalisi secondo due diverse accezioni.⁴⁹ Se in letteratura infatti il termine assume il significato di ‘eccelso’, in quanto traduzione dal greco *hypsos*, “alto”, in psicanalisi esso è legato al contrario al concetto di subliminale, dunque di ‘profondo’.

Per risolvere questa opposizione lo studioso introduce il sintagma di *traumatic sublime* che, ripreso dalla storia dell’arte,⁵⁰ risulta qui molto vicino a quanto attraverso Lavocat abbiamo definito il *tòpos* della *horreur merveilleuse*, la rappresentazione in canoni artistici di un evento orrorifico (*supra* 3.5).⁵¹

Per Sawyer il concetto di sublime della retorica greca e quello di trauma in senso moderno sono interdipendenti, nonché entrambi essenziali per comprendere il significato di una testimonianza letteraria e, su un piano che dimostreremo contiguo, di un testo poetico che analizza con ‘metodo’ scientifico un disastro.⁵²

⁴⁹ Cfr. SAWYER D., *Lyotard, Literature and the Trauma of Différend*, New York, Springer, 2014, e LYOTARD J. F., *Le différend*, Paris, Les éditions de minuit, 1983. Per una prima definizione di trauma psichico si rimanda per ora a FREUD S., *Al di là del principio di piacere*, in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979 (prima edizione in tedesco 1920): il trauma è «un evento esterno improvviso e violento (ad esempio un catastrofe)» il quale «incide su un soggetto (o su una pluralità di soggetti)» e facendo «breccia nello scudo protettivo» della coscienza, le impedisce di oltrepassarlo. Le parentesi sono nostre.

⁵⁰ Il termine fu coniato per la prima volta da Hal Foster, in un saggio sulla differenza tra l’arte rinascimentale e l’arte moderna dal titolo *Obscene, abject, traumatic*, «October», 78, 1996.

⁵¹ LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages*, op. cit., p. 160. Il concetto rimanda al legame tra *thauma* e sublime in LYOTARD J. F., *Leçons sur l’analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

⁵² Al riguardo è utile ricordare che scienza e letteratura sono originate nel Seicento dalla medesima ‘motivazione’, la meraviglia nei confronti del reale, e condividono dunque lo stesso ‘obiettivo’, l’osservazione particolareggiata del mondo, la sua scomposizione in elementi minimi. Già Getto, ne *Il barocco letterario* (op. cit., p. 315), aveva parlato di una vera e propria «corrispondenza tematica tra lirica e scienza», la quale si attuava «in una costante sostituzione di interesse, in un passaggio dal gusto del puro spettacolo e della realtà curiosa alla passione sperimentale e la verità accertata». Anche per lo studioso dunque poesia e scienza ‘viaggiavano’

Sebbene di trauma, nonché di *Trauma Studies*, ci occuperemo specificamente nel quarto paragrafo,⁵³ è opportuno anticipare come Lyotard avesse distinto attentamente tra due diversi significati di questo ‘sublime psico-letterario’: un primo che definiva “moderno”, incentrato sul senso di perdita, quindi su una scrittura della memoria, e un secondo “postmoderno”, che si basa sull’idea di scrittura come resistenza. Entrambe le accezioni, benché a noi interessi soprattutto la prima, sono accomunate dal medesimo uso della parola, che diviene altamente simbolica; essa andrebbe in tal senso a “nascondere” il significato primario di quanto è espresso nel testo.⁵⁴

Per fare un esempio che calzi col nostro ragionamento, si ricordi come Severo Sarduy, delineando un vero e proprio *imaginario de la ciencia* della poesia secentesca, avesse parlato di figure retoriche legate all’inconscio (*supra* 1.7.1) spiegando come l’ampio spettro del concetto poetico si trovasse alla base del meccanismo della *repressione*.⁵⁵

Per lo studioso, che si inserisce in una lunga tradizione di studi sul linguaggio barocco, la sola parola poetica risulta inadatta a descrivere eventi traumatici ai quali si assiste per la prima volta, dal momento che il linguaggio della poesia, estremamente formalizzato, non ne conosce i referenti. È per tale motivo che i

nel Seicento in maniera parallela, sebbene la prima mirasse all’ampliamento dello spettro del reale (con l’ausilio del mito e dell’allegoria), mentre la seconda alla sua riduzione in leggi e principî dimostrabili.

⁵³ Si avverte il lettore che se in questa sezione di tesi attraversiamo in maniera ‘cursoria’ alcuni ragionamenti è perché sono necessari all’analisi dei testi. Ci riserviamo dunque di approfondirli nei paragrafi successivi, dove risulterà utile aver anticipato una parte del discorso.

⁵⁴ Cfr. anche ORLANDO F., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, op. cit., pp. 29-30, su cui torneremo in 4.4: «Dato che il concetto di simbolo, all’interno della finzione poetica, può riassorbire in sé tutti questi elementi (sc. mito, immagine, figure retoriche, trauma), è opportuno parlare genericamente di *negazioni simboliche* interne al testo». La parentesi è nostra.

⁵⁵ Sulle figure retoriche legate all’inconscio torneremo nel paragrafo 4.4, in un primo momento per relazionarle al significato di simbolo, e in un secondo momento per spiegarne il rapporto che intrattengono col trauma. Si ricordi qui soltanto come già LAUSBERG H., *Trattato di retorica letteraria*, op. cit., avesse parlato di figure retoriche della «soppressione» e della «sostituzione», nelle quali inseriva la metalessi, la metafora, l’analogia, la metonimia, la sineddoche, l’allegoria, la cataresi e l’iperbole, ovvero l’intero spettro della metaforica tesauriana (*supra* 1.7 ss). Nei successivi paragrafi dimostreremo infatti come tali ‘tropi’ possono risultare alla base dell’interpretazione del disastro nell’ottica del trauma.

poeti avrebbero attinto a un lessico specialistico (come quello della scienza), alla ricerca di parole che potessero arricchire il loro vocabolario, e le avrebbero poi ‘adornate’ con le figure retoriche.⁵⁶

Sarduy, nel prendere in esame il Tasso lirico, a cui associa la figura della allegoria, e poi Góngora, a cui viene associata l’ellissi, spiega come tali meccanismi, ai quali successivamente aggiunge iperbole e metonimia, siano in letteratura legati a quanto lo studioso definisce un *ermetismo* barocco. Con questo termine Sarduy non intende una corrente letteraria, quanto piuttosto una questione di ‘stile’ che ancora pertiene al concettismo secentesco. Tale ‘etichetta’, come vedremo, si rivelerà utile soprattutto per l’interpretazione dell’immaginario della catastrofe attraverso il filtro della psicanalisi.⁵⁷

L’ermetismo barocco, infatti, è relativo alla densità di significato delle allegorie inserite in un testo, ed è nel nostro caso dettato proprio dall’assenza di referenti che possano descrivere il disastro (è il già discusso caso dei *realia*, cfr. *supra* 3.1.4). È a causa di tale complessità figurale che molte delle liriche analizzate difficilmente potrebbero essere relazionate ad eventi reali se non avessero un paratesto di riferimento. Per portare degli esempi che chiariscano il ragionamento, illustriamo due componimenti del *corpus* che si inseriscono nella linea già tracciata della poesia astrologica:⁵⁸

⁵⁶ Si porti l’esempio dell’eruzione vesuviana. Abbiamo spiegato nel capitolo 3 come risulti assente dal linguaggio poetico il termine *lava* per indicare il fuoco dell’eruzione. Per tale motivo l’*incendio* del Vesuvio diviene non solo una frequente occasione di attingimento al lessico della scienza, ma esso è anche l’elemento di maggiore sperimentazione poetica per costruire ingegnosi concetti. Al riguardo cfr. anche BLANCHOT M., *L’écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

⁵⁷ Sulla vicinanza tra il linguaggio della psicanalisi e quello «della poesia lirica [...] il cui tasso di figuralità è così alto da gareggiare con l’ermetismo [...] e da sfidare l’esigenza di comprensibilità con presumibile consapevolezza o volontà dell’autore» si rimandi anche a e ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, op. cit., p. 61.

⁵⁸ Sulla inadeguatezza del linguaggio referenziale come strumento per descrivere la catastrofe è ancora utile un riferimento a BLANCHOT M., *ivi*. Per la studiosa è difatti impossibile ‘dire l’immediato’ attraverso il linguaggio, dal momento che esso è ‘universalizzante’ e non ‘particolarizzante’. A tal motivo il suo studio è composto nella forma inusuale del frammento, al fine di imitare quanto nel racconto del disastro è spesso una scrittura epifanica, la riproduzione di una ‘sublimazione artistica’ che appare lapidaria al pari di una profezia, e dunque più vicina all’immediatezza con cui si scatena un evento traumatico.

Antonio de' Rossi, *Sonetto 16*.

Langue immortal, che co 'l perpetuo giro
Le vicende del Mondo in se racchiude;
Sù queste rupi inorridite, e nude
Divora il giel, che gli Aquiloni ordiro.

- 5 Gli usci del Ciel, Febo, e Saturno apriro,
Onde umor tempestoso in giù trasude,
E lo scorpio avventar l'oblique, e crude
Branche su questi, ebro di sdegno, io miro.

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

Veggo il fervido Marte, anch'ei depresso;
Fia, ch'atri nembi indi avvenir, presumi;
E vaste piogge, le steril messe appresso.⁵⁹

Pirro Schettino, *Sonetto*.

Or ch'al volto del sol la suora infesta
Par che la luce sua spegna et oscure,
Timido il mondo a riprovar s'appresta
D'inesorabil fato ire future;

- 5 Ché dall'occhio del ciel l'ombra funesta
Par che predica altrui strane avventure;
Sol me non preme, et in me sol non desta
Lo spavento comun pavidie cure

- Con portentosa eclisse il biondo Dio
10 Minacci ire, se sa, chè nulla io temo
Seppellisca i suoi rai, nulla cur'io.

⁵⁹ Antonio de' Rossi, *Sonetto 16*, in *Sonetti*, cit.

Fanno gli augurii miei luci più belle,
E basta appresagire il fato estremo
Eclissato da sdegno esser due stelle.⁶⁰

Questi testi sono datati agli anni '60 del XVII secolo, dunque in pieno clima Investigante, ed entrambi rappresentano una eclissi. Il primo è un sonetto di Antonio de' Rossi, che in parte abbiamo già affrontato nel paragrafo *Fictio e realtà* – dove siamo intervenuti sul rapporto tra relazioni astrologiche e poesia – ,⁶¹ il secondo è di Pirro Schettino (di cui *supra* 2.5.2).

È qui utile ricordare, ai fini di una corretta analisi dei componimenti, che de' Rossi è poeta vicino all'ideologia degli Investiganti, sebbene membro della Congregazione de Propaganda Fide di Napoli,⁶² Schettino è invece membro effettivo dell'Accademia. L'appartenenza al sodalizio scientifico influenza il linguaggio e la strutturazione delle figure retoriche dei sonetti.

Nel primo testo, quello di de' Rossi, è importante notare il riferimento a *Marte* e a *Saturno* (vv. 5, 12), i pianeti che attraverso Campanella abbiamo visto essere legati alla diffusione del morbo pestifero (*supra* 4.2), e che qui diventano presaghi *tout court* di eventi catastrofici (sebbene il poeta si opponga decisamente a questa visione).

Nel secondo testo notiamo invece una 'narrazione' di segno contrario, che pone l'accento sull'assurdità delle credenze popolari, fino quasi a prenderle a scherno (*E basta appresagire il fato estremo / eclissato da sdegno esser due stelle*, vv. 13-14).⁶³

Per quanto riguarda l'utilizzo del linguaggio e l'apparato allegorico dei sonetti, è importante innanzitutto evidenziare il petrarchismo di Schettino, che

⁶⁰ Pirro Schettino, *Sonetto*, raccolto da CARAVELLI V., *Pirro Schettini e l'antimarinarismo*, op. cit., e segnalato come manoscritto inedito.

⁶¹ Per una completa bibliografia di relazioni astrologiche, con una specifica sezione a tema epidemico sulla diffusione della peste, si rimanda al seguente database: [\[http://www.biblioastrology.com/it/index.aspx\]](http://www.biblioastrology.com/it/index.aspx).

⁶² MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de' Rossi*, op. cit.

⁶³ Sulla posizione degli astri come presaga di catastrofi naturali abbiamo già fatto riferimento a MONTUORI F., *Voices of the "totale eccidio"*, op. cit. Si aggiunga qui, per completezza bibliografica, un rimando a BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, op. cit., pp. 8-9.

si mostra nella strutturazione del lessico. Esso mira a un linguaggio maggiormente ‘speculativo’ di quello di de’ Rossi, secondo i dettami della nuova Accademia napoletana (cfr. *supra* 2.5.2).

Prendiamo ad esempio le dittologie sinonimiche (*spegne et oscure [...] spavento comun, pavide cure*), i sintagmi come *inesorabil fato*, che corrisponde all’*inesorabil morte* della Canzone petrarchesca *Mia benigna fortuna e ’l viver lieto*, o ancora l’ordine lessicale dell’emistichio *sol me non preme* che ricalca la *maggior luce preme* della Canzone 24 del *Canzoniere*. A questi elementi si aggiungano le costruzioni antifrastiche, come *sol me non preme, me sol non desta*, e ancora l’*adynaton* *Seppellisca i suoi rai [...] Fanno gli augurii miei luci più belle*.⁶⁴

Per quanto riguarda il meccanismo del *fulmen in clausula*, che abbiamo posto come elemento strutturale di quasi tutti i sonetti raccolti, esso è in questo testo fortemente ‘depotenziato’, dal momento che ci troviamo di fronte a una poesia del ‘fermo immagine’, la quarta categoria di *Rime* individuata per la lirica dei disastri (*supra* 3.4). C’è inoltre da aggiungere che siamo alla fine del XVII secolo, quando la forma epigrammatica del sonetto barocco comincia a scomparire in relazione alle mutate Poetiche di riferimento (*supra* 1.8).

Entrambi i testi sono fitti di riferimenti allegorici, che nascondono sotto il ‘velo’ del concettismo il riferimento a referenti extratestuali concreti. Essi rivelano non solo un interesse ai fenomeni della natura che è molto vicino all’indagine scientifica (giacché i sonetti si oppongono alle credenze ‘magistiche’ del tempo), ma fanno anche uso di un linguaggio specialistico che sviluppa immagini poetiche di grande interesse.⁶⁵

In particolare, i due sintagmi a cui bisogna porre attenzione, poiché rivelano un’estrema vicinanza tra il linguaggio della poesia dei disastri e quello della scienza, sono i seguenti: il primo è *usci del ciel*, nel *Sonetto 16* (v. 5), che è

⁶⁴ Per un’analisi completa del sonetto si rimanda al commento inserito in Antologia.

⁶⁵ Sul rapporto tra linguaggio scientifico e immaginario poetico cfr. anche RAIMONDI E., *La strada verso Xanadu*, op. cit., p. 295. Per lo studioso «il linguaggio come poesia [...] non si annulla nella logica impersonale dell’atto scientifico» ma costruisce «sulla base del processo analitico immanente alla metafora [...] un’astrazione che è inattingibile per il solo discorso linguistico». La nostra analisi infatti, come anticipato nell’introduzione, parte dalla lingua per arrivare all’immagine, creando così quel «doppio sistema di relazione» in cui «l’immagine [...] è in rapporto costante ma arbitrario con un sistema del riferimento denotativo», permettendoci di trattare di topiche anche in un discorso di tipo linguistico.

tessera lucreziana, traduzione delle *claustra portarum naturae* (*De rerum natura* I, 71); il secondo è *Occhio del cielo* (v. 5), in Schettino, che è sintagma utilizzato dall'umanista napoletano Marcello Stellato nello *Zodiacus vitae* (*oculus mundi*),⁶⁶ per probabile ripresa da un'elegia del poeta metafisico Crashaw (*supra* 2.2.2), *oculus coeli*.⁶⁷

Il primo termine (quello utilizzato in de' Rossi) sviluppa un'immagine mitica a sfondo olimpico, sebbene dietro la nomenclatura delle divinità si rispecchino i reali pianeti che agiscono sulle catastrofi. Sul secondo sintagma si costruisce invece l'*ombra funesta*, a cui conseguono le *pavide cure* del popolo (vv. 5, 8). Il poeta si rivolge dunque al sole perché *seppelisca i suoi rai* (v. 11), un riferimento allegorico al lessico della morte e del disastro che viene del tutto 'sublimato' nel testo, come accade in molti altri casi.⁶⁸

Entrambi i sonetti sembrano muoversi all'interno di quanto Roberto Gigliucci ha definito un «realismo metafisico» della poesia secentesca (*supra* 4.1), ovvero l'applicazione di un linguaggio 'naturalistico' a fenomeni che sono *metà ta physikà*, al di sopra del mondo reale. Come spiega infatti Raimondi, «la scienza può considerarsi [...] come un linguaggio per descrivere la natura, con un lessico, che è l'insieme dei suoi concetti, una grammatica, quella delle regole che servono a ordinare i concetti [...], e un codice che [...] riflette nella propria struttura linguistica il comportamento dell'universo».⁶⁹

Risulta chiaro a questo punto del ragionamento che la poesia dei disastri è ricca di riferimenti alla scienza e all'astrologia, e tale dato è fondamentale per comprendere quanto abbiamo definito il 'primo livello' della congiunzione tra

⁶⁶ Marcello Stellato, *Zodiacus vitae*, 1536, IV, v. 10. Il volume, come testimonia Franco Bacchelli, ebbe scarsa diffusione in Italia a causa del suo inserimento nell'Indice, ma fu ampiamente ristampato in Europa. BACCHELLI F., *Palingenio e la crisi dell'aristotelismo*, in «Sciences et religions», *De Copernic à Galilée (1540-1610)*, Actes du colloque de Rome (déc. 1996), Collection de l'École française de Rome 260, pp. 357-374. Per un approfondimento sul poeta si rimanda alla scheda dell'enciclopedia Treccani curata da Margherita Palumbo [http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-angelo-manzoli_%28Dizionario-Biografico%29/].

⁶⁷ Richard Crashaw, *CLXXVI, In nocturnum et hyemale iter infantis Domini*, in Id. *Epigrammatum Sacrorum Liber*, 1634, vv. 41-45. Edizione di riferimento a cura di GROSART A. B., *The Complete Works of Richard Crashaw*, Vol. II, London, Robson, 1873, p. 169. Per un'edizione più recente si rimandi a quella curata da WILLIAMS W. J. nel 1970.

⁶⁸ Si rimanda il lettore ai testi raccolti nell'annesso alla tesi.

⁶⁹ RAIMONDI E., *La strada verso Xanadu*, op. cit., p. 297.

linguaggio poetico e linguaggio scientifico: il passaggio dalla «univocità» di significato alla «polisemia».⁷⁰

Qui di seguito, al fine di mostrare come la linea astrologica ha sempre viaggiato in parallelo con quella disastrosa, citiamo dei versi tratti da opere datate tra il 1602 e il 1690:

- Giambattista Marino, *Tempesta in bonaccia*, in *Rime*, cit.: «Tinser l'aria di notte oscure Ecclissi, / Piogge e nubi scoccò l'arco celeste, / E rimbombar da quelle parti e queste / (Eco de l'Universo) il tuono udisti».
- Paolo Maresca, Sonetto, in *Il vesuvio fiammeggiante*, cit.: «Cessarà il tuono, che nemica stella / Minaccia a nostri danni, e tu nol vedi».
- Giandomenico Agresta, Canzone *Il monte Vesuvio*, in *Rime d'illustri ingegni napoletani*, cit.: «Ministro il Fato, in minaccioso aspetto / Tra lor volge le Stelle, E le più chiare, e belle, / Che giravan per noi benigne, e liete, / Sembran tante di Morte empie Comete».
- Antonio de' Rossi, Sonetto, in *Sonetti*, cit.: «Qual comparisse in Ciel propizia luce, / Sembra anelar tra 'l chiuso orror profondo; / Del Navigio fedel, piangente, il Duce».

⁷⁰ Risulta qui utile un ulteriore riferimento a RAIMONDI E., *ivi*, p. 294. Lo studioso infatti esemplifica quello che è il passaggio dalla «onnicontestualità tecnica» (il linguaggio della scienza) alla «contestualità organica» (il linguaggio della poesia) attraverso una semplice antinomia. La prima si baserebbe su una «caratteristica» del linguaggio che definisce «univoca», ovvero «strutturata sull'unità del molteplice», la quale pur partendo da un lessico connotativo mira insomma a svilupparlo in senso «denotativo», non equivocabile. La seconda si baserebbe su una «caratteristica» del linguaggio che è al contrario «polivalente». La contrapposizione tra polisemia ed univocità porta secondo Raimondi a «due maniere di rapportarsi con l'universo» differenziate in base «all'interazione del significato e del significante», dove quella la 'maniera' scientifica è caratterizzata da univocità semantica, controllabilità sintattica, l'esistenza di un riferimento oggettivo, mentre quella poetica si contraddistingue per la polivalenza e per la «evocatività del discorso allusivo».

- Giacomo Lubrano, *Terremoto terribile accaduto in Napoli nel 1688*, in *Scintille poetiche*, cit.: «La Terra anco è mortal: trema e si scote / di parletico umor turgida il seno, / e se le pesti sue smaltir non puote, / trasuda in zolfi e bollica in veleno. / Di astrolaghi presagi al guardo ignote / le vertigini occulta; e al ciel sereno, / quando l'acque nel mar dormono immote, / tanto imperversa più quanto vien meno».

Con questi esempi si manifestano due aspetti peculiari della poesia dei disastri: il primo è che le stelle appartengono a una sorta di narrazione stereotipata della catastrofe (esse rappresentano a tutti gli effetti un 'mitema', *infra*);⁷¹ il secondo è che i nostri testi utilizzano immagini di un genere 'alto' – com'è quello poematico – per adattare a un prodotto pensato invece per il grande pubblico – com'è la lirica in questo periodo –, un'osservazione su cui avremo modo di tornare nel paragrafo 5.

Anche in questi casi, inoltre, è da sottolineare che ci relazioniamo con un linguaggio scientifico. Quanto è importante spiegare però, per riprendere le fila di un attraversamento figurale dei componimenti sul disastro, risulta la differenza tra un vero e proprio realismo descrittivo (come nel caso di Lubrano) e una scrittura allegorica, che in un certo senso 'nasconde' i riferimenti alla scienza e tende alla sublimazione artistica.

Sul processo di sublimazione prendiamo a campione il testo di Agresta, che è a tema eruttivo, sebbene ogni riferimento al disastro del 1631 (di solo un anno e mezzo precedente alla pubblicazione del testo) sia 'rimosso' dalla descrizione.⁷² In esso le *comete* rappresentano l'unico riferimento mortuario della canzone, un'immagine che viene strutturata attraverso una "metafora del genitivo"

⁷¹ I passi citati non sono gli unici presenti nel *corpus*: mancano ad esempio i sonetti di Campanella, Battista, Artale, Lubrano, e una canzone di Muscettola. I restanti testi sono consultabili nella loro interezza nell'annesso alla tesi, insieme agli estratti qui citati.

⁷² Per un esempio simile si legga anche il seguente testo sulla rivoluzione di Masaniello, da Giuseppe Battista, *Delle poesie meliche*, cit.: «Degli oricalchi ai queruli clangori / schiva gli ozi notturni ancor Cleante, / e d'Elicona o popoli canori / fuga a barbaro ciel bronzo tonante. // Io pur diparto e cerco i miei ristori / della madre natia nel grembo amante. / Se non ebbe di me gli anni migliori, / vo' che m'abbracci almen vecchio anelante. // Qui tutti in Lete i miei pensieri immersi, / col nume di Permesse e di Libetro / darò lingua alla lira e metro ai versi. // Felice me se dalle stelle impetro / che le mie luci chiuda ov'io le apersi, /che dov'ebbi la cuna abbia il ferètro!».

(*comete di Morte*),⁷³ ovvero l'unione di un metaforizzato con un metaforizzante in cui il secondo risulta il complemento di specificazione del primo.⁷⁴

Per quanto riguarda l'utilizzo di un linguaggio aderente al reale, analizziamo il testo di Lubrano. Al secondo verso del sonetto abbiamo la seguente descrizione della crosta terrestre: *di parletico umor turgida il seno*. Per il poeta, se la terra è *mortal*, essa può essere allora descritta per analogia con il lessico della malattia. *Parletico*, infatti, è aggettivo di *paralisi*a (presente in un sonetto di Artale),⁷⁵ e rimanda all'infermità del corpo umano 'paralizzato' dal terrore del disastro. Il termine forma un'altra metafora del genitivo, in unione col metaforizzato del *seno*: *di parletico umor turgida il seno*.

Ai versi successivi del testo abbiamo il particolare utilizzo del verbo *bollicare* che, solitamente inteso nell'accezione di *bollire*, prende qui il significato di *brulicare*, ovvero 'agitarsi', come viene attestato negli stessi anni dalle prose scientifiche del Gesuita Daniello Bartoli, che lo impiega per descrivere il movimento disordinato degli atomi sottoposti a fonti di calore.⁷⁶

È infine interessante notare nel testo un intento pedagogico volto a spiegare il 'funzionamento' del terremoto che, *se le pesti sue smaltir non puote, / trasuda in zolfi e bollica in veleno*. Tale proposito di 'ammaestramento', a cui abbiamo accennato in 4.2, è sotteso a quasi tutte le liriche dei disastri che utilizzano un

⁷³ Come si legge in SARDUY S., *Barroco*, op. cit., pp. 74-75, i termini elisi sono sempre quelli legati, direttamente o indirettamente, «a ciertas pulsiones», tra cui rientra soprattutto quella della morte. La loro elisione porta come conseguenza una forte «obscuridad», la quale si basa sull'ampliamento dello spettro figurale e produce quanto lo studioso definisce «los recursos simbólicos de la elisión» (*infra* 4.4 ss.).

⁷⁴ Per una definizione della metafora del genitivo si rimandi a PICCHIORRI E., *La metafora nella poesia barocca: soluzioni linguistiche e stilistiche*, op. cit.

⁷⁵ Giuseppe Artale, *Il terremoto di Ragusa* in Id., *L'alloro fruttuoso*, cit.

⁷⁶ Daniello Bartoli, *Della tensione e della pressione*, Bologna, Longhi, 1677, XXIV-1-61. Sulla prosa di Bartoli si rimandi ad ALTIERI BIAGI M. L., BASILE B., *Scienziati del Seicento*, in MATTIOLI R., PANCRAZI P., SCHIAFFINI A. (a cura di), *La letteratura italiana, Il Seicento*, vol. 34, II, Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 1187-1216. Per i due studiosi «questo veramente grandissimo letterato», la cui prosa è «retoricamente» ridondante, «scrive al tavolino» (si dedicò dunque più all'attività letteraria che a quella scientifica), intento soltanto ad 'adornare' il discorso, invece di darsi «pensiero di voler fare da filosofo sperimentatore» (ivi p. 561).

linguaggio scientifico, e non soltanto in quelle che presentano le stelle come elemento di interpretazione delle leggi della natura.

Un altro esempio del genere, tra i numerosi che potremmo citare, è un sonetto di de' Rossi, il dodicesimo, dove il poeta descrivendo la peste afferma: *Come ignoto velen dentro s'apprende / Dal tatto solo; anzi da un fiato lieve, / Vede il vulgo, e ammira, e non comprende*. L'obiettivo dell'Investigante è innanzitutto quello di spiegare il funzionamento del morbo, come esso si trasmette, e la facilità di contrarlo, sebbene l'immagine che si sviluppi su questa descrizione 'realistica' sia poi ancora chiaramente poetica: *Come serpa, e s'avvanzi in spazio breve, / E come il cor si atrocemente offende, / Ch'ei si dilegui, come al sol di neve*.

L'intento pedagogico, quindi, che si è detto essere tipico dei poemi astrologici, è un elemento caratteristico anche delle poesie dei disastri, contrariamente a quanto aveva proposto Soldati. Come anticipato però, dei numerosi aspetti che presenta la 'linea scientifica' della poesia catastrofica, è importante sottolineare soprattutto quello relativo alle immagini e alle figure retoriche, per spiegare in che modo tale mescolanza di 'codici' possa giustificare un'interpretazione di tipo psicosociale dei testi raccolti.

Tornando al ragionamento di Bonito, e soffermandoci sulla seconda parte di esso, quella relativa «alle discipline delle immagini [...], secondo un modello generale di sapere enciclopedico e metaforico in cui ogni cosa, ogni disciplina, trovano luoghi di analogie con altre cose, con altre discipline», ci si trova a constatare un fattore importante: ai fini di un inquadramento della poesia dei disastri nell'ottica di una 'enciclopedia della cultura secentesca' (*infra* 5.1) è importante chiarire soprattutto il discorso relativo ai dispositivi retorici, approfondendo nello specifico metafora ed analogia.⁷⁷

⁷⁷ È opportuno sottolineare che queste figure retoriche possono essere facilmente confuse coi confini del simbolo (*supra* 3.4 e *infra* 4.4), soprattutto in una struttura immaginifica complessa com'è quella della poesia disastrosa. Secondo Carl Jung, al cui pensiero ci rifaremo in molti passi di questo studio, l'interpretazione dei simboli nell'ottica della metafora e della analogia significa attribuire al simbolo il significato di 'puro segno' e non quello reale di immagine 'pregna di significato'. Tale operazione corrisponderebbe insomma a fare semiotica, ovvero utilizzare lo stesso principio che abbiamo applicato nelle mappature figurali (di cui anche *infra* 4.1). Segno e simbolo appartengono a due piani della realtà differenti: il primo si riferisce al mondo fisico, e 'attiva' un processo che attraverso Altieri Biagi possiamo definire come 'proiettare l'ignoto sul noto' (ovvero interpretare il 'nuovo' fenomeno in base alle proprie

La definizione che abbiamo prima fornito della seconda figura, attraverso gli studi di Maria Luisa Altieri Biagi, se da un lato è stata utile a delineare il percorso che qui vogliamo seguire, che è quello del rapporto tra saperi specialistici e poesia, dall'altro contrasta in parte con la nostra interpretazione, che abbiamo detto essere volta a evidenziare la 'complicazione' dello spettro del reale a cui porta la creazione poetica.

La studiosa, infatti, con la quale concordiamo quando spiega che analogia scientifica e analogia poetica differiscono solo nella «direzione» verso cui orientare il paragone, mentre sono identiche a livello strutturale, afferma che la seconda «proietta il noto sull'ignoto». In questo modo confonde il significato 'segnico' della figura con quello specificamente 'simbolico' (si veda la nota precedente).⁷⁸

Come spiegheremo tramite Jung, l'interpretazione segnica di una figura differisce da quella simbolica in quanto considera il simbolo al pari di un segno semiotico: ciò che esprime qualcosa di 'già noto' a chi lo osserva (è il caso degli emblemi discusso in 3.5). Il simbolo invece è portatore di un contenuto

conoscenze); il secondo rimanda al mondo metafisico, e proietta dunque al contrario 'il noto sull'ignoto'. Tale distinzione preliminare ci permetterà di proseguire nel quarto paragrafo con l'approfondimento dello studio sulle immagini poetiche, al fine di interpretarne lo sviluppo nell'ottica del trauma cui abbiamo accennato.

⁷⁸ Per una più completa visuale sul significato del simbolo tra psicanalisi e letteratura si rimandi anche a RANK O., SACHS H., *L'importanza della psicoanalisi per le discipline umanistiche*, in «Imago», 1913, pp. 11-19: «(il simbolo) è un tipo particolare di rappresentazione indiretta che per alcune particolarità differisce dalla immagine, dalla metafora, dalla allegoria, dall'allusione e da tutte le altre forme di rappresentazione tramite immagini del materiale intellettuale [...], pur avendo con essi dei tratti in comune. Il simbolo rappresenta per così dire, un'unione ideale di tutti questi mezzi di rappresentazione; è una espressione percettiva, sostitutiva, destinata a rimpiazzare qualche cosa di nascosto (di rimosso) con cui ha in comune delle caratteristiche evidenti o è legato da relazioni associative interne. [...] La sua tendenza a perdere ogni carattere legato al pensiero astratto per assumere i caratteri percettivi visivi lo avvicina al pensiero primitivo; questa relazione fa sì che la simbolizzazione sia legata essenzialmente al dominio dell'inconscio, per quanto come "formazione di compromesso" subisca nello stesso tempo l'azione dei fattori coscienti, che in certa misura condizionano la formazione del simbolo e la sua comprensione».

che non riesce ad essere espresso in altro modo e che rivela, in breve, una rottura nell'equilibrio tra *eîkon* e *logos*.⁷⁹

È per questo motivo che ci appare più chiaro il ragionamento che sullo stesso argomento conduce Raimondi. Lo studioso, pur impostando il discorso su linguaggio poetico e linguaggio scientifico nel medesimo modo di Altieri Biagi, sostituisce a «noto» il sostantivo «reale», permettendoci di conservare la categoria del mito all'interno della sfera del conoscibile, sebbene esso permanga sotto l'etichetta della 'irrealtà'.⁸⁰

Nei numerosi testi presentati è chiaro come la poesia dei disastri 'proietti' – rovesciando i termini del ragionamento di Altieri Biagi – l'ignoto (il motivo per cui si scatena l'evento disastroso) sul noto, ovvero quanto abbiamo visto essere una ampia e diffusa tradizione popolare, che essa sia legata al mito o all'interpretazione naturalistica del cosmo. È interessante però notare, prima di passare al successivo paragrafo, che nel ragionamento della studiosa si evidenzia una sorta di 'problema connotativo' delle immagini costruite sul lessico scientifico.⁸¹

L'analogia poetica, infatti, secondo Altieri Biagi, «istituisce fra i due termini un rapporto [...] estraniante, ricreante l'oggetto, sì da restituirgli quella ricchezza di connotazioni che l'uso comune gli ha tolto». Questo, se da una parte ci porta a ragionare sulla funzione di quelle immagini poetiche che 'ricreano' il referente scientifico, dall'altra ci porta a intervenire in materia di simboli.

Se infatti riprendiamo la citazione di Bonito con cui abbiamo aperto il paragrafo, è possibile notare come al discorso della mescolanza dei «codici»,

⁷⁹ Cfr. JUNG C., *Psicologia e poesia*, op. cit. Su *eîkon* e *logos* torneremo nei paragrafi successivi, nel mettere in luce la 'difficoltà' dei poeti di inquadrare nelle categorie retoriche della poesia lirica un evento inesprimibile come il disastro.

⁸⁰ RAIMONDI E., *La strada verso Xanadu*, ivi: «Il discorso scientifico non si distingue da quello poetico per la sua razionalità ma per la sua diversa organizzazione semantica, per il processo di controllo che lo dirige verso il reale. Così, mentre alla poesia corrisponde una semantica [...] autoverificabile nel suo contesto unico e autonomo, nella materia verbale che genera il suo stile, quando si passa alla scienza si ha una semantica [...] onnicontestuale, che vuole sempre una eteroverifica». Sull'utilizzo del mito come elemento 'noto' su cui basare l'interpretazione della catastrofe cfr. ALFANO G., *Introduzione a Tre catastrofi*, op. cit., e LAVOCAT F., *Écritures du désastre*, op. cit. (*supra*, 3.4).

⁸¹ ALTIERI BIAGI M. L., ivi, p. 528.

nonché a quello di una poesia che sa farsi ‘enciclopedia culturale’ di un popolo, risulta ancora connesso quello relativo alle modalità «in cui scienza, letteratura, filosofia, si temperavano» soprattutto «attraverso l’uso specificamente iconico delle immagini simboliche». ⁸²

4.1 Mito, scienza e simbolo nei ‘disastri meridionali’: ineffabilità e urgenza del dire

Arrivati a questo punto del discorso è opportuno osservare come i testi del disastro analizzati in questo capitolo possano essere spiegati anche con un altro strumento di interpretazione: il concetto di «interdiscorsivo» coniato da Cesare Segre. Esso, come vedremo nel paragrafo 5, risulta adeguato a evidenziare il processo di assimilazione linguistica che avviene tra saperi specialistici e poesia, mostrando come qualunque «prodotto di una cultura» – in particolare la poesia lirica, in quanto «materiale antropologico tematizzato» – sia sempre il frutto di una «memoria collettiva».

Lo studioso, partendo dalla nozione di «intertestualità» di Julia Kristeva e ampliandola con le teorie di Bachtin sul linguaggio romanzesco,⁸³ riesce a spiegare come i concetti di «pluridiscorsività», «pluristilismo» e «dialogicità» che il teorico russo aveva escluso da un ragionamento sulla poesia, possano applicarsi anche all’analisi di un testo poetico.⁸⁴

⁸² BONITO V., *L’occhio del tempo*, op. cit., ivi.

⁸³ Cfr. BACHTIN M., *Estetica e Romanzo* (trad. italiana di STRADA JANOVIC C.), Torino, Einaudi, 1979 (prima edizione in lingua originale 1975) e KRISTEVA J., *Desire in language*, New York, Leon S. Roudiez, 1980.

⁸⁴ Segre tiene bene a chiarire la differenza del termine *interdiscorsivo* con quello bachtiniano di *pluridiscorsivo*. Sebbene lo studioso si basi su quest’ultimo per la creazione del neologismo, egli spiega come la «polarizzazione» che Bachtin pone tra romanzo e poesia, dove alla seconda è negata la possibilità di «dialogare» con gli altri linguaggi a causa della serrata codificazione dei generi poetici, si riveli fallace. Essa risulta infatti dettata da un’idea di alta «convenzionalità» che il critico russo aveva della parola poetica. Sulla stessa linea di Segre, noi crediamo di poter applicare la *pluridiscorsività* e la *interdiscorsività* alla poesia barocca, dal momento che essa si mostra, in un’epoca di forte mutevolezza dei codici linguistici, il campo più prolifico di sperimentazioni sul lessico. Cfr. SEGRE C., *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in DI GIROLAMO C., PACCAGNELLA I. (a cura

Per Segre, «gli elementi tematici della poesia costituiscono repertori più ricchi» di quelli del romanzo, «repertori più aperti alla creazione metaforica e alla motivazione impressionistica». La sua «interdiscorsività», che si basa sul reimpiego in poesia di «codici» e «sottocodici» di linguaggi settoriali, pone attenzione soprattutto alle «immagini» del genere lirico, e nel presente studio funge da ‘ponte’ tra il discorso relativo al linguaggio scientifico e quello che invece appartiene allo studio del trauma. Esso, infatti, condurrà nella seconda parte di questo paragrafo a una discussione sul mito e sulla portata simbolica di determinate immagini catastrofiche.⁸⁵

A tal riguardo, e nello specifico su quanto abbiamo detto essere lo sviluppo di immagini poetiche a partire da un lessico non letterario, può giovare richiamarsi alle mappature figurali del capitolo 3, al fine di valutarne la portata simbolica nei confronti della ‘inadeguatezza’ della parola nel riportare la catastrofe.

Per semplificare il ragionamento, e per spiegare com’è possibile passare da un discorso sul linguaggio poetico a uno sui simboli, abbiamo ritenuto utile in questa sezione rifarci agli studi di Jakob Bachofen su mito e religione.⁸⁶ Sebbene datati, essi rivelano molti punti di contatto con quanto esporremo di Jung, e risultano efficaci a evidenziare la difficile armonia tra parola e immagine nei testi raccolti. Secondo quanto afferma l’antropologo:

di), *La parola ritrovata, fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 9-10, 15-28, poi in Cesare Segre, *Opera critica* (a cura di CONTE A., MIRABILE A.), Milano, Mondadori, 2014.

⁸⁵ Risulta utile ricordare come nel paragrafo 1.7 della presente tesi di dottorato abbiamo già discusso, attraverso Tesauro (Capitolo XI del *Cannocchiale*, cit.), dell’esistenza di «concetti simbolici» che si differenziano dai concetti semplici. È importante segnalare, al fine di chiarire un discorso che si avvia alle sue conclusioni, come il nostro ragionamento mantenga sempre un riferimento all’istituto retorico, sia per evitare di cadere in facili anacronismi, sia perché esso è finalizzato a porre le basi teoriche di una inusitata tipologia lirica.

⁸⁶ BACHOFEN J. J., *Myth, Religion and Mother Right*, New York, Princeton, 1967 (prima edizione in lingua tedesca 1861). È tuttavia utile avvertire il lettore che l’utilizzo che qui si compie di categorie appartenenti all’evoluzionismo antropologico non ha certo lo scopo di tracciare una storia di questa disciplina, quanto soltanto di sintetizzare problemi che crediamo possano aiutare a inquadrare meglio le immagini del *corpus*, i quali verranno risolti nel corso del ragionamento con strumenti più recenti.

Il simbolo suscita allusioni: il linguaggio, invece, può solo dare spiegazioni. Il simbolo suona all'unisono tutte le corde dell'animo umano; mentre il linguaggio è costretto ad esprimere un solo pensiero alla volta. Il simbolo affonda le sue radici nelle più segrete profondità dell'anima; il linguaggio sfiora solo la superficie della comprensione come una dolce brezza. Solo il simbolo può unire insieme i più disparati elementi in una sola impronta [...]. Alludendo all'ineffabile, essi sono misteriosi per natura, come ogni fatto religioso; un silenzioso discorso appropriato alla quiete della morte.⁸⁷

Il simbolo è ciò che supplisce al linguaggio quando questi si rivela inefficace. Esso è capace, al pari di «ogni fatto religioso», di fornire spiegazione anche a eventi soprannaturali, dunque «misteriosi», concernenti l'ignoto e l'inspiegabile. Il simbolo esprime insomma quanto c'è di ineffabile nel 'testimoniare' una catastrofe, e sebbene sia vero quanto afferma Segre riguardo a mito e scienza, e cioè che il loro divario cominci proprio nel XVII secolo,⁸⁸ è innegabile che essi risultino in alcune manifestazioni culturali ancora congiunti.⁸⁹ L'utilizzo di figure religiose o, su una linea contigua, di figure mitologiche, è difatti strettamente legato sia al discorso sul simbolismo sia a quello relativo alla scienza, come adesso spieghiamo attraverso un nuovo campionario di esempi.

Innanzitutto risulta importante fornire una definizione precisa di cosa si intenda per simbolo,⁹⁰ in modo da seguire una linea univoca all'interno di

⁸⁷ BACHOFEN J. J., ivi, p. 49. L'estratto citato è tradotto da JACCARINO B., *Origini culturali del simbolismo in Freud e Jung*, «Psicologia analitica», II, n. 2, 1971.

⁸⁸ Segre sviluppa il ragionamento nell'*Introduzione* da lui curata a Claude Lévi Strauss, *Mito e significato, Cinque conversazioni*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 3 (prima edizione 1978). Per lo studioso «l'antinomia tra riflessione scientifica ed esperienza sensibile nata nel XVII secolo» è una frattura culturale netta, in cui «la natura non parla più [...] (sc. agli uomini), ma le sue leggi sono traducibili in formule e schemi». La parentesi è nostra.

⁸⁹ Cfr. GETTO G., *Barocco in prosa e in poesia*, op. cit.

⁹⁰ È opportuno ricordare per una precisa delineaazione del contesto storico in cui ci muoviamo come il Seicento sia a tutti gli effetti il periodo della nascita del simbolismo. È difatti con la comparsa di un'opera sull'interpretazione dei geroglifici egizi del 1618 (*De symbolica Aegyptiorum sapientia*, a cura del Gesuita Nicolas Caussin) che è possibile datare quel gusto per il simbolo come sostitutivo della parola (il mito di una lingua 'perfetta', concettuale e 'preverbale'), il quale caratterizzerà l'intera poesia europea fino al Romanticismo.

molteplici interpretazioni, in seconda istanza bisogna chiarire la differenza tra simbolo individuale (o ‘segnico’) e simbolo collettivo (o ‘archetipico’), dal momento che ci occuperemo soprattutto del secondo.

Secondo Jung, che con Bachofen condivide l’idea di una valenza universale del simbolo, esso è la «migliore formulazione possibile di un contenuto relativamente sconosciuto, che quindi non può essere percettibilmente rappresentato più chiaramente e più caratteristicamente». Nella visione dello psicologo il simbolo non è mai «arbitrario» (sarebbe altrimenti un semplice segno), ma è sempre il prodotto di una eredità culturale collettiva.⁹¹

L’esempio più tipico di questo simbolo collettivo viene fornito dalle mitologie. I simboli mitologici, che sono quelli ‘primordiali’ ed ‘elementari’, appaiono tuttavia nei nostri testi come materiali già elaborati artisticamente, funzionano insomma da «mitemi» e da «mitologemi» per la creazione di nuove narrazioni mitiche, in quanto strutture trasmesse nel corso di lunghi periodi (si ricordi il caso di San Gennaro interpretato come novello Mosè citato in 3.4).⁹²

Ciò avviene perché la nostra catalogazione di *tòpoi* figurali, sebbene riveli l’utilizzo di materiali innegabilmente archetipici, ovvero «naturali» e «prelogici»,⁹³ li considera all’interno di una dimensione culturale precisa, che è quella della tradizione cristiano-classicista: essi sono, dunque, strutture sovrastoriche, ma vanno inseriti in precise “mappe mentali”, le quali abbiamo

⁹¹ JUNG C., *Tipi psicologici* (trad. italiana di MUSATTI C., AURIGEMMA L.), Torino, Bollati Boringhieri, 1969 (prima edizione in lingua originale 1921), p. 249. Come spiegheremo nel successivo paragrafo, Jung riprende il significato etimologico di ‘archetipo’. Esso, nelle attestazioni di Filone di Alessandria, Dionigi di Alicarnasso, Luciano di Samosata, indica una ‘immagine’, ovvero un ‘modello primordiale’ di ‘concetto mentale’ che è comune a tutti gli uomini e a tutte le culture.

⁹² Per una definizione di mitologema: esso è il ‘motivo’ invariabile di un «mitema», ovvero la struttura narrativa alla base di un «materiale mitico complesso». Cfr. JUNG C., KERÉNYI K., *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (trad. italiana di BRELICH A.), Torino, Bollati Boringhieri, 1983 (prima edizione in lingua originale 1941), pp. 15-17. Tra i mitologemi che Károlyi Kerényi porta ad esempio risulta proprio il mito di Mosè liberatore.

⁹³ Cfr. BRUHL L., *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, Les presses universitaires de France, 1963 (prima edizione 1932), e Id., *La mythologie primitive*, Paris, Les presses universitaires de France, 1963 (prima edizione 1935).

rivelato rappresentare lo schema di base del ragionamento dell'individuo del XVII secolo.⁹⁴

Riprendiamo le mappature figurali, e mostriamo in prima istanza come il modello dei prototipi risulta adeguato anche al rinvenimento di immagini archetipiche della creazione poetica. Trattando di disastri, infatti, ci relazioniamo non solo con mitologie stratificate nel corso di millenni, ma soprattutto con simbologie della natura e della religione che si rivelano dei veri e propri archetipi.

I mitologemi (cioè i 'motivi' invariabili) e i mitemi (le strutture di base) su cui esse si fondano sono: il mitologema dell'intervento divino per arrestare la catastrofe (il 'miracolo' o il *deus ex machina*);⁹⁵ il mitema della punizione divina nei confronti dei peccati dell'uomo; il mitologema dell'eroe salvatore; il mitema delle stelle presaghe del disastro;⁹⁶ quello del ciclo universale di distruzione e rinascita del mondo.

È soprattutto su quest'ultimo che i discorsi sulla scienza e sul simbolismo convergono in un unico punto, quello della 'testimonianza del trauma', come avremo modo di illustrare nel paragrafo successivo. Il mitema del ciclo di distruzione e rinascita del mondo è difatti tra i più antichi della storia della

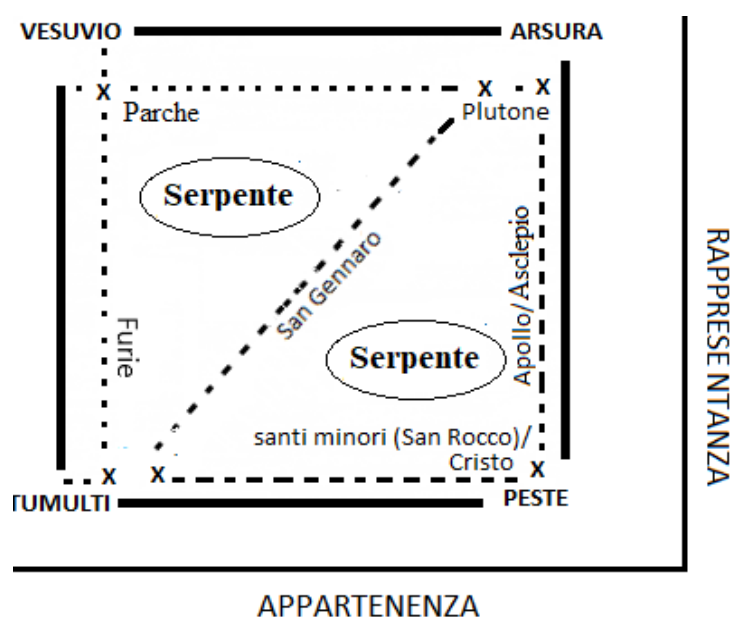
⁹⁴ Ad esempio, come vedremo nel paragrafo 5, se l'ipotesi di una valenza assoluta del simbolo può risultare valida per i testi sull'eruzione vesuviana, lo stesso non può dirsi per quei testi che, oltre a un'elevata rielaborazione formale di temi e motivi, sono sorretti da un intento ideologico-politico, come accade nelle poesie sulla rivolta napoletana del 1647-1648.

⁹⁵ Al riguardo sarebbe opportuno parlare tramite Orlando di «irruzione del soprannaturale», un discorso che approfondiremo soprattutto nelle conclusioni. Sebbene l'applicazione della categoria del 'soprannaturale' possa sembrare nel Seicento anacronistica, essa aiuta a spiegare l'apparizione in testi fortemente realistici di «elementi fantastici», i quali contrastano con l'impostazione scientifica-razionalistica di molte delle liriche raccolte. Cfr. ORLANDO F., *Il soprannaturale letterario, Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2015.

⁹⁶ In base alla definizione prima fornita, le immagini dell'intervento divino e dell'eroe salvatore sono mitologemi perché fungono nei nostri testi da motivi ricorrenti di sequenze immutabili. Al contrario, la punizione per i peccati dell'uomo, e le stelle foriere di disastri sono mitemi: essi sono adoperati come 'base' per la creazione di sequenze strutturalmente rinnovate. Specificamente riguardo alle stelle presaghe, si ricordi come esse fungano in poesia da elemento disastroso fin dalla lirica greca arcaica. Si pensi ad esempio all'elegia di Archiloco sull'eclissi del 648 d.C., riportata in Aristotele, *Retorica*, cit., 3, 17, 1418 b.

letteratura, e risale alle prime testimonianze poetiche ad oggi conosciute: *L'epopea di Gilgamesh*, *Le Opere e i giorni* di Esiodo, e così via.

Nei testi raccolti nel nostro *corpus* esso è presente soprattutto nelle *Rime religiose*, e permette di intervenire anche sulla simbologia del cristianesimo, un'operazione che si rivela utile per il corretto inquadramento di molte delle immagini disastrose. Tale mitema si concentra in particolar modo nei testi che descrivono i fenomeni tellurici (terremoti ed eruzioni) per motivi che ora spieghiamo.



Schema n. 2: figure convenzionali (dettaglio)

Il presente grafico, che serve soprattutto a guidare un discorso sul funzionamento dei simboli nei nostri testi, mostra come l'apparato di rappresentazione prototipica delle mappature inserite nel terzo capitolo possa assumere anche il valore di apparato simbolico.

Innanzitutto, se concentriamo l'attenzione sulla parte inferiore di esso – quella 'dei disastri meridionali' –,⁹⁷ notiamo che le figure tracciate lungo gli

⁹⁷ Quella dei disastri meridionali è la sezione che abbiamo già visto essere legata a un immaginario di tipo ctonio, ovvero alla divinizzazione dei fenomeni terreni (e 'sotterranei') che negli studi di Krappe risultano legati alle mitologie del cataclisma (KRAPPE A., *Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1938). È inoltre da rilevare come l'immaginario ctonio sia spesso legato in

assi delle associazioni semantiche sono, per tradizione mitologica o cultura religiosa, legate a serpenti:⁹⁸ San Rocco, Gesù Cristo, Apollo, Asclepio, Plutone, le Parche, le Furie.⁹⁹ In seconda istanza, se circoscriviamo il numero di testi appartenenti alla categoria soltanto a quelli che utilizzano un linguaggio scientifico, quanto si nota da una lettura incrociata di essi è la prevalenza di ‘immagini’ a sfondo serpentino.

Ora, che esse siano utilizzate per rendere più ‘realistica’ la descrizione del movimento del fuoco (come spesso accade nei testi vesuviani per l’espedito della *enargheia*) o che rimandino all’immagine mitico-religiosa del serpente –

poesia anche a quello teriomorfo, come nel caso che qui esaminiamo del serpente, sulla cui ‘archetipicità’ e ‘universalità’ a livello simbolico è intervenuto, a partire da Krappe, anche Gilbert Durand. Allo studioso va il merito di aver ‘liberato’ la figura del serpente dalle interpretazioni a sfondo sessuale che hanno caratterizzato gran parte delle teorie psicanalitiche del primo ’900. Esso è infatti definito da Durand come un simbolo ‘ontogenetico’ e ‘primitivo’, la cui applicazione alla ‘libido’ risulterebbe dunque anacronistica, nonché del tutto scorretta sul piano della interpretazione storica, ed eccessivamente ‘riduttiva’ nei confronti della complessità della portata del simbolo stesso. Cfr. DURAND G., *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, pp. 61-86.

⁹⁸ È probabile che una certa influenza sull’immaginario poetico legato ai serpenti (sebbene non rilevante per i presenti obiettivi) abbia operato la poesia di Marino, la quale è notoriamente fitta di immagini serpentine. Cfr. GUARDIANI F., *Marino lirico*, «Aprosiana», IX, 2001, pp. 71-74. Al fine di corroborare la tesi di un “plesso simbolico” condiviso della catastrofe, è inoltre opportuno segnalare che l’immagine del serpente è presente anche nei trattati in prosa sull’eruzione del 1631, come l’*Avviso dell’incendio del Vesuvio composto dal Padre Giulio Cesare Recupito*, Napoli, Egidio Longo, 1632, p. 16. Al quintultimo rigo troviamo infatti la seguente descrizione: «d’anguita bocca vomita fiamme il monte».

⁹⁹ Gesù Cristo e San Rocco sono legati alla simbologia del serpente sia in quanto figure appartenenti all’immaginario della peste (cfr. *supra* 3.4), sia per facile analogia col serpente biblico (a ciò si aggiunga che nella cultura popolare San Rocco è legato ad atti simbolici contro i serpenti, giacché esso rappresenta una trasfigurazione del figlio di Dio). Asclepio, Apollo, Plutone e le Parche sono legati al serpente a partire dal mito greco, come abbiamo mostrato nelle mappature figurali. Per quanto riguarda infine le Furie, che ci permettono di intervenire specificamente sulla categoria dei tumulti (in quanto figure legate al Vesuvio e ai moti popolari), torneremo nel paragrafo di chiusura.

su cui a breve ci soffermeremo –,¹⁰⁰ quanto ci interessa chiarire è che un ragionamento su questa simbologia risulta importante soprattutto per due scopi.

Il primo è riprendere, e concludere, un discorso sulla predominanza della Natura, e sui saperi specialistici ad essa legati. Il secondo scopo è rispondere a una domanda che è sottesa all'intero discorso finora condotto: qual è il significato delle immagini della poesia dei disastri, e perché esse risultano così strettamente interconnesse?

Procediamo per gradi, e attraversiamo prima una nuova serie di passi selezionati:

Francesco Balducci, *Rime*, cit., *Sonetto*: Di notturna favilla il regio tetto / serpendo furo orribil fiamme accese, / e sorvolando i muri, al ciel si tese / vorace incendio in paventoso aspetto [...].

Andrea Santa Maria, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie....*, cit., *Sonetto*: D'un'aereo vapor chiuso, e ristretto, / Grave è la terra, e soffre pena, e stento / Nascendo il parto viperin, ch'è intento / A squarciar de la madre il fianco, e 'l petto [...].

Antonio Basso, *Poesie*, cit., *Al vesuvio*: Deh come a prole ingrata, entro il suo seno, / Lesbio infausto, porgesti ampio alimento; / Che, aprendo in te di foco empio Elemento, / Squarciotti, a i suoi natali, il grembo ameno? [...] / Così di Libia all'aspra Serpe apporta / Barbaro istinto il Ciel; ch'esser si mira / Dal proprio parto suo lacera, e morta.

Antonio de' Rossi, *Sonetti*, cit., *Sonetto 12*: Tolta di grembo a Pluto, orrida Peste / Per l'Italico suol move, e s'aggira. / Spira stigii aneliti, e mentre spira, / Vibra ne' petti altrui fiamme funeste. [...] / Come serpa, e s'avvanzi in spazio breve, / E come il cor si atrocemente offende, / Ch'ei si dilegui, come al sol di neve.

Giacomo Lubrano, *Scintille poetiche*, cit., *Ode VI*: [...] Serpe dentro le vene aspide sordo, / che 'l lucido velen vomita in fuore; / e cifra micidial col dente ingordo / a nere macchie i spasimi del core. / Stemperi il vecchio Coo / pilole avvolte in ori: / orientali sassi / vengan dal mondo eoo, / ché agli occulti malori / chiuder non

¹⁰⁰ Cfr. JUNG C., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (trad. italiana di VITOLO A., SCHANZER E.), Torino, Bollati Borlinghieri, 1977 (prima edizione in lingua tedesca 1954), e Id. *Il libro rosso* (a cura di SHAMDASANI S.), Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (prima pubblicazione in tedesco *post mortem* 2009). Cfr. anche BACHELARD G., *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, p. 280.

ponno gli elissiri i passi. / E spargono ammorbati / agli antidoti stessi il tosco i fiati [...].

Questi testi ricoprono per intero l'arco della produzione di poesia disastrosa del XVII secolo, e vanno dal 1630 al 1692. Essi sono, in ordine, un sonetto su un incendio, un sonetto sul Vesuvio, una canzone sullo stesso tema, un sonetto sulla peste, e un'ode sullo stesso tema.

I componimenti da cui sono tratti rappresentano, come nel caso dei testi a sfondo astrologico, soltanto dei 'campioni' selezionati del *corpus*, a cui andrebbero aggiunti per completezza i sonetti di Gavazza e di Cusano, che raffigurano il serpente di bronzo di ascendenza biblica,¹⁰¹ le canzoni di Muscettola e di Meninni sulla figura del drago-serpente pestifero, e un corposo numero di testi sui tumulti che pur non citando direttamente i serpenti insistono sulle figure serpentine, come ad esempio le Furie (*infra* 4.5).¹⁰²

La prima poesia, di Francesco Balducci, presenta l'unica attestazione del verbo *serpere/serpeggiare*, il quale ancora concerne il discorso di un lessico connotativo che si è dimostrato essere prerogativa sia della poesia sia della scienza. Il termine è infatti utilizzato nel Seicento da Galilei per descrivere il passaggio dell'acqua nei canali (*Del moto naturalmente accelerato*, I, I, 365; I, I, 372),¹⁰³ da Francesco Redi per il movimento dei bachi e dei lombrichi (*Osservazioni intorno alle vipere*, 16, III, 127; 16, III, 392),¹⁰⁴ da Emanuele Tesauro per quello del camaleonte (*Filosofia morale*, IV, 254).

¹⁰¹ Nel testo di Gavazza il riferimento serpentino è doppio. Esso infatti oltre al simbolo religioso presenta anche la seguente descrizione della lava: «S'alzar serpi di foco in sul Veseo, / Che Dio sì volse, acciò in mirar quel loco / Fossero l'alme a sollevarsi pronte, / E tu, dunque, tel prendi ingrato a gioco?».

¹⁰² Sul legame tra Furie (nonché Gorgoni) e serpenti nella simbologia barocca si rimanda anche a BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., pp. 138-139, sebbene lo studioso tracci soltanto un'immagine politica di queste figure, che è quella della «terribilità del potere».

¹⁰³ Per l'innovazione dettata da una lingua scientifica che non sceglie più il latino ma il volgare si rimandi a ALTIERI BIAGI M. L., *Galileo e la terminologia tecnico-scientifica*, op. cit., nonché a ALTIERI BIAGI M. L., *Due trattati medici del Cinquecento*, in Id., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, op. cit.

¹⁰⁴ Il testo completo si trova in ALTIERI BIAGI M. L., BASILE B., *Scienziati del Seicento*, op. cit., pp. 565-579. Francesco Redi, tra i numerosi scienziati citati in questo capitolo, è forse il massimo esempio di una scrittura connotativa della scienza barocca, di una «prosa d'arte» che

Per quanto riguarda le corrispondenze poetiche del verbo troviamo il *Canzoniere* (sonetto CCLXXVIII), l'*Adone* (XIX, 342), e la *Gerusalemme* (XV, 47). È tuttavia interessante notare, in un discorso che privilegia lo studio delle immagini a quello del lessico, che il suo impiego in questi testi è effettuato soprattutto per donare icasticità al movimento 'serpentino' di alcune scene naturali (ad esempio in Petrarca: *Qual per tronco, o per muro edera serpe*).

Nel secondo testo preso ad esempio, di Santa Maria, la stessa vena icastica è utilizzata per descrivere le 'viscere' del Vesuvio nell'atto di partorire il serpente (*il parto viperin*), che come in Balducci rappresenta la spirale prodotta dal fuoco in uscita. La scena rappresentata rimanda all'analogia con l'utero femminile già notata nel precedente paragrafo, e nel terzo esempio (quello tratto da Antonio Basso) il paragone è reso ancora più chiaro, giacché riscontriamo il particolare utilizzo del sintagma *grengo ameno*. Esso viene 'squarciato' dalla *prole ingrata* (sc. le fiamme) così come la *Serpe... di Libia* è *del proprio parto suo lacera e morta*.¹⁰⁵

Il quarto testo, di Antonio de' Rossi, utilizza l'immagine serpentina per descrivere la peste. Da una parte, quindi, esso riprende quanto si è visto essere una tradizione di lunga durata nell'immaginario del morbo – confermata anche dal quinto esempio di Lubrano –,¹⁰⁶ dall'altra l'ampliamento semantico dell'immagine del serpente ci permette di compiere un passo importante verso il processo di simbolizzazione.

colpisce «il lettore 'stilista'», sebbene sorretta da una metodologia scientifica. Come spiega la studiosa, la scrittura di Redi «non cresce retoricamente attorno a un perno assiomatico», ma mira «alla ricerca della 'differenza' significativa» di ogni singolo lessema (ivi, pp. 560-561).

¹⁰⁵ Si rimanda qui all'antica credenza per cui le vipere morissero durante il parto, per l'abitudine di schiacciare il ventre contro le rocce. Cfr. Francesco Redi, *Osservazioni intorno alle vipere*, Firenze, Stella, 1664, e Giuseppe Donzelli, *Teatro farmaceutico dogmatico, e spagirico*, Roma, Cesaretti, 1677.

¹⁰⁶ Il paragone tra la peste e il serpente è infatti influenza dei trattati di medicina galenica (*supra* 3.4). A conferma di questa lettura abbiamo riportato l'esempio di Lubrano, il quale ci mostra prima, attraverso l'*enargheia*, l'immagine di una *serpe... che 'l lucido velen vomita in fuore*. In seconda battuta si sofferma invece su una descrizione pedagogico-scientifica del funzionamento del morbo: «a nere macchie i spasimi del core [...] agli occulti malori chiuder non ponno gli elissiri i passi. E spargono ammorbatì agli antidoti stessi il toscio i fiati».

Il sonetto di de' Rossi infatti, come il secondo e il terzo esempio, presenta la metafora del parto. Esso rimanda dunque sia all'interpretazione 'biologica' della terra (come mostrato per il testo sul terremoto di Lubrano), sia alla visione unitaria dei disastri meridionali fornita attraverso Nicolò Pasquale,¹⁰⁷ per cui la peste era considerata *il parto calamitoso* dell'eruzione vesuviana.

Il testo qui selezionato compie però uno scarto importante nei confronti delle altre interpretazioni, dal momento che non solo permette di riassumere in maniera congiunta l'eruzione del 1631 e la peste 1656, ma riporta anche a chiare lettere come tale parto sia un serpente, ne fornisce quindi un'immagine estremamente precisa.¹⁰⁸

È importante sottolineare come l'operazione qui attuata, che ha permesso di utilizzare una mappatura 'semiotica' in un contesto simbolico, è resa possibile dall'esistenza del 'senso comune' che si percepisce di un determinato 'segno'. Esso permette di legittimare un simbolo come simbolo collettivo, e in quanto legato ad immagini topiche, e in quanto stratificato sul piano mitologico e religioso, e dunque «archetipico».¹⁰⁹

¹⁰⁷ Nicolò Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli, e suo Regno Nell'anno 1656*, op. cit.

¹⁰⁸ È utile applicare al riguardo il concetto di *coerenza simbolica* illustrato da ORLANDO F., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, op. cit., pp. 31-32: esso è «il concetto che simboli diversi fra loro possono contenere rapporti di equivalenza». Allo studioso tale ragionamento permette di 'glissare' sulle fonti che sono alla base della *Phèdre*, dal momento che se «un elemento qualunque» del testo «sia stato inventato da Racine, o [...] derivi in qualche modo dalle opere antiche [...] quell'elemento riceve il suo vero significato solo dalla totalità delle coerenze simboliche esclusivamente dell'opera». Nel nostro caso, in cui «l'elemento in questione è un simbolo dotato a priori di certi significati attraverso il mito, o il folklore», esso si rivela appieno un elemento «storicamente individuato», in quanto «ricorrente» e «tradizionale».

¹⁰⁹ È opportuno segnalare attraverso CASSIRER E., *Filosofia delle forme simboliche*, vol. 1, Roma, Pgreco, 2015 (prima edizione in tedesco 1923), p. 49, che «ovviamente non tutto ciò che si presenta [...] sotto una forma archetipica si presta in ugual misura alla formazione di un simbolo». Come spiega lo studioso, «accanto ai molti simboli venerabili che lo spirito umano si è formato nei millenni, vi sono anche quelli sorti dalla capacità di formare simboli di ogni singola psiche; [...] tutti però si fondano sulle forme archetipiche fondamentali dell'uomo in quanto tale e, a seconda della loro forza espressiva e pienezza di contenuto, sono stati assunti dall'umanità intera». In breve, il simbolo «vivo» è tale solo in quanto «formulazione di un

Tale ragionamento risulta efficace perché la poesia dei disastri, come dimostreremo, è non solo omogenea da un punto di vista linguistico e tematico, ma lo è anche sul piano culturale, in quanto poesia ‘collettiva’ (cfr. *infra* 5.4). Costituita com’è da un gran numero di voci che provengono da ogni parte del Vicereame, ed estesa a un arco temporale di circa un secolo, essa permette di pensare che il serpente non solo sia elemento di un’interdiscorsività che si rivela attraverso l’utilizzo del lessico e delle immagini, ma che si possa altresì considerarlo nella prospettiva di un «inconscio collettivo»,¹¹⁰ la dimensione «innata» e «universale» della coscienza di un singolo.¹¹¹

aspetto essenziale dell’inconscio che, quanto più universalmente risulta diffuso tanto più universale è anche l’azione del simbolo» che esso ha creato.

¹¹⁰ È importante sottolineare come il concetto di inconscio di Jung, a cui ci rifacciamo in questa sezione, è del tutto diverso da quello di Freud. Nell’inconscio personale, ad esempio, a cui si limita Freud, non esistono archetipi poiché i suoi contenuti derivano esclusivamente dalla storia personale dell’individuo. Questi contenuti emergono dalla «rimozione», e appaiono come semplici segni, «figure di copertura» di qualcosa che ha già «attraversato» una volta la coscienza. Al contrario, i contenuti dell’inconscio collettivo sono da intendersi come simboli veri e propri, poiché provengono dalla storia dell’umanità tutta e «oltrepassano» la capacità di comprensione della coscienza. Secondo Jung, gli elementi «coscienti» trattati da Freud sono da questi impropriamente chiamati simboli, ma essi «svolgono solo il ruolo di segni». Per simbolo infatti si intende «un mezzo atto a esprimere un’intuizione» per la quale non esistono parole adeguate. Esso è un «tentativo di esprimere ciò per cui non esiste nessun concetto verbale». JUNG C., *La psicologia analitica e l’arte noetica* in Id., *Il problema dell’inconscio nella psicologia moderna* (trad. italiana di VITA A., BOLLEA G.), Torino, Einaudi, 1942, p. 35.

¹¹¹ JUNG C., *Gli archetipi e l’inconscio collettivo*, op. cit., p. 3, 43. Poiché in questo studio ci occupiamo di Topiche, è opportuno spiegare che utilizziamo il concetto di inconscio collettivo per due motivi specifici. Il primo è che il ragionamento di Jung funge in questa sezione da ampliamento al discorso sulle mappature figurali del capitolo 3: esso permette di dimostrare come anche una simbologia archetipica è inseribile negli schemi mentali del tempo. Il secondo motivo è che tale immaginario collettivo è congruente con quanto abbiamo esposto del pensiero di Bachelard (e perché Bachelard è lettore attento di Jung, e perché questa simbologia prende forma nelle metafore degli elementi naturali: acqua, fuoco, aria, terra).

In Jung essa è definita come un 'substrato' non determinato dalla «esperienza personale»,¹¹² è dunque «universale», e contiene elementi che sono identici in ogni individuo e popolazione. Tali contenuti sono paragonati a delle 'immagini', ovvero a qualcosa di simile alle «rappresentazioni collettive» che Lévy-Bruhl utilizza per descrivere le figure simboliche arcaiche.¹¹³

Lo studioso, infatti, per spiegare con un esempio cosa intenda di preciso per «archetipo» lo pone in relazione col mito, dimostrando come anch'esso, nella sua più primitiva elaborazione (i prima detti mitologemi e mitemi), possa definirsi una «manifestazione psichica».

Tale contenuto primordiale si rileva soprattutto nelle «mitologie della natura», e nelle rappresentazioni naturalistico-astrologiche del mondo che da esse dipendono.¹¹⁴ Secondo Jung la simbolizzazione della natura sarebbe così radicata nella tradizione culturale che risulta impossibile dotarla di nuovi significati. Ciò avviene anche con la ripresa di materiale mitico 'passivo', da rielaborare e da applicare a nuovi contesti, com'è il caso della poesia dei disastri.

Se infatti Nicolò Pasquale, e i numerosi poeti citati, testimoniano un'interpretazione condivisa delle catastrofi come 'parto della terra' (in un'ottica dunque 'naturalistica'), e tale parto è rappresentato sotto il simbolo del serpente, a noi sembra plausibile l'applicazione della simbologia junghiana del serpente e della natura madre per l'individuazione di uno dei segni di quel 'sentimento della fine del mondo' (*infra* 5 ss.) che guida un'analisi di tipo antropologico del *corpus*.¹¹⁵

¹¹² Tale distinzione è importante, dal momento che fin dalla sua prima teorizzazione, da parte di Carl Carus (*Psiche*, 1846) e Eduard Von Hartmann (*La filosofia dell'inconscio*, 1876), l'inconscio è stato legato allo studio di elementi rimossi o dimenticati, dunque a una dimensione fortemente individualistica della coscienza. Freud continua lungo questa interpretazione, e conferma una natura fondamentalmente 'soggettiva' dell'inconscio, sebbene in esso riconosca, senza tuttavia approfondirla, una «modalità di pensiero arcaico mitologica».

¹¹³ BRUHL L., *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, op. cit.

¹¹⁴ JUNG C., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, op. cit., p. 5, p. 7.

¹¹⁵ L'archetipo della natura madre è una declinazione di quello che Jung chiama l'archetipo della «grande madre», tra le cui numerose raffigurazioni sono presenti «il serpente», o il «drago», o in genere «ogni animale che avvinghi». JUNG C., *Archetipi*, op. cit., pp. 80 ss. L'opera di Nicolò Pasquale a cui si fa riferimento è *A' posteri della peste di Napoli*, cit. È a tal

L'animale rimanderebbe in questo senso al continuo 'rinnovarsi' di eventi catastrofici nell'arco di un secolo (il serpente rappresenta infatti *mutazione* e *ripetitività*),¹¹⁶ mentre la personalizzazione della Natura si rifarebbe all'antitesi fecondatrice-distruttrice della terra, che è ad esempio tipica di molti testi eruttivi, i quali 'giocano' sui *tòpoi* del *locus horridus* e del *locus amoenus*.¹¹⁷

Nella teoria junghiana la figura dell'utero e quella del serpente formano l'archetipo della dea madre uroborica,¹¹⁸ la quale non solo rimanda al doppio aspetto della natura,¹¹⁹ ma è al contempo rappresentazione del ciclo di distruzione e rigenerazione del mondo sotteso alle manifestazioni culturali legate alla catastrofe.

Il serpente è per tale motivo presente in tutte le mitologie della terra (come nel caso delle nostre poesie), e in numerose religioni primitive, dal momento che funge da *incretum*. Esso è cioè un simbolo che nasce da uno «strato psichico universale» e che di conseguenza non 'sostituisce' né traduce – come farebbe invece una figura – un contenuto espresso in un altro senso, ma esprime

riguardo importante ricordare che nella nostra catalogazione di topiche il serpente risulta legato alle metafore della terra, come dimostrato nell'ultima mappatura figurale.

¹¹⁶ DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 61-66. L'interpretazione dello studioso, che riteniamo la più adeguata al nostro ragionamento, esclude la componente sessuale dell'interpretazione psicanalitica – si pensi soprattutto ai già citati studi di Freud –. Essa porterebbe alla valutazione di risvolti psicologici come quello dell'angoscia e dell'isteria che non rientrano negli interessi del presente studio, e che condurrebbero a una 'misinterpretazione' del simbolo.

¹¹⁷ JUNG C., *Il libro rosso*, op. cit., p. 155. Cfr. Antonio Bruni, *Canzone nell'incendio del Vesuvio*, cit., e Scipione Errico, *Ode al monte Etna*, cit. Entrambi i testi sono consultabili nell'appendice alla tesi.

¹¹⁸ IBIDEM. Cfr. anche IANDELLI C. L., *Introduzione alla simbolica del serpente: uno studio psicologico - analitico e storico-religioso*, in JACOBI J., *Complesso, archetipo, simbolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 79-120.

¹¹⁹ Su riferimenti al contempo positivi e negativi della simbologia del serpente, si rimanda soprattutto ai testi che presentano la figura del dio medico Asclepio, come Federigo Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli* in *Le canzoni*, cit., e altri consultabili nell'appendice, insieme agli emblemi a cui essi risultano legati.

«il suo proprio senso simbolico». In breve esso non sarebbe mai allegoria, ma rappresenta qualcosa che non può essere espresso con le parole.¹²⁰

È opportuno segnalare, per concludere questo paragrafo e ordinare i tasselli su cui poggia l'applicazione di determinati strumenti alla teoria della letteratura, che la nostra operazione si struttura essenzialmente su due fattori, il primo è definibile storico, mentre il secondo è di tipo linguistico. Ciò vuol dire, come ha spiegato Francesco Orlando, che gli elementi 'figurali' problematizzati devono adesso diventare «problemi storici», devono insomma portare a interrogarci sul perché dati individui, in un determinato periodo, abbiano veicolato certe immagini.¹²¹ È per questo motivo che il nostro ragionamento è partito da un'analisi del lessico, prima di passare a una catalogazione delle 'immagini', e successivamente al loro inserimento in un contesto storico-sociale.

Riprendendo il ragionamento dello studioso, possiamo affermare che tali strumenti servono soprattutto «a farci comprendere meglio un oggetto fatto di parole», e nello specifico a capire il motivo per cui un determinato soggetto abbia 'trasposto' la paura nei confronti della storia nella decisione di comporre versi. Date queste premesse, tenteremo di mettere in relazione il concetto di simbolo collettivo con quello di trauma collettivo tramite due ultimi attraversamenti del *corpus*.

A tal riguardo, e allo scopo di terminare il presente ragionamento con un'immagine che possa riassumere quanto finora illustrato, è interessante notare come in appendice al *Libro rosso*, Jung fornisca la seguente rappresentazione del serpente (immagine 1.). Essa si rivela molto simile all'immagine che si ricava dai versi di Andrea Santa Maria: «Nascendo il parto viperin, ch'è intento / A squarciar de la madre il fianco, e 'l petto». La figura rappresenta infatti un utero-vulcano da cui fuoriesce un serpente di dimensioni gigantesche, quasi da *squarciar... il fianco* del suo contenitore.

Tale accoppiamento tra il serpente junghiano e le figure della poesia dei disastri è naturalmente arbitrario, ma serve a dimostrare come determinate immagini catastrofiche siano davvero universali, e a evidenziare la capacità che esse possiedono di essere trasposte in simboli. A ciò si aggiunga, come spiegheremo nel capitolo 5, che i nostri testi possono essere rappresentati con strumenti visuali perché l'immagine simbolica che costruiscono si struttura sulla *enargheia*. Come abbiamo anticipato, questi sono prodotti finalizzati a

¹²⁰ Cfr. CIRLOT J. E., *A Dictionary of Symbols*, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, e CASSIRER E., *Filosofia delle forme simboliche*, op. cit.

¹²¹ ORLANDO F., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, op. cit., pp. 6-12.

ponere res ante oculos,¹²² con lo scopo di materializzarsi nella mente del lettore (cfr. *supra* 3.5).



immagine 1.

¹²² *Rhetorica ad Herennium*, cit., (IV-LIV, 68).

4.2 Simbolo e mito nella testimonianza del trauma

Cruciale per la nostra riflessione è la trasformazione qualitativa a cui, a partire dagli anni Novanta, è soggetta la nozione di trauma che esce dal campo della psichiatria e delle connesse problematiche terapeutiche per entrare a pieno titolo nelle scienze umane. Soprattutto sotto la spinta dei lavori di critici letterari postmoderni come Cathy Caruth (1996) o di storici come LaCapra (2001, 2004) il trauma diviene, da disturbo psichico specifico, vero e proprio modello interpretativo [...], chiave di lettura teorica di assai più ampia portata, che mira a ripensare tutta la nostra storia più recente a partire da quello che è ormai diventato il trauma per antonomasia, l'Olocausto.¹²³

Come riassume Patrizia Violi, gli studi sulla testimonianza del trauma nascono da una riflessione sulla storia del '900, e dalle considerazioni relative all'olocausto ebraico. Essi sono dunque molto recenti rispetto ad altri strumenti qui adoperati, e ampliano alcuni dei concetti finora discussi, a partire da quello di trauma che «diviene, da disturbo psichico specifico, vero e proprio modello interpretativo».

Anche in questo caso tuttavia non tenteremo di fare una rassegna di un intero campo di studi. Ci limiteremo invece a riprendere alcuni dei termini del ragionamento di Violi, soffermandoci sui punti che risulteranno centrali per un'analisi delle immagini della catastrofe.

Glissando sugli studi di Caruth e LaCapra, su cui interverremo puntualmente, ci interessa soprattutto riflettere sulla definizione di disastro che fornisce Kai Erikson, sociologo tra i primi a tematizzare la differenza fra trauma individuale e trauma collettivo in un saggio su una recente alluvione negli Stati Uniti.¹²⁴ Il suo ragionamento risulta infatti molto utile al nostro discorso.

¹²³ VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, op. cit., pp. 37-39. Gli studi citati nel testo sono CARUTH C., *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1995; LACAPRA D., *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 2001, e Id. *History in transit: Experience Identity, Critical Theory*, Cornell University Press, 2004.

¹²⁴ CASSONE IDONE V., SURACE B., THIBAUT M. (a cura di), *I discorsi della fine, Catastrofi, disastri, apocalissi*, Roma, Aracne, 2018, p. 196: «La sociologia dei disastri, intesa come disciplina e studio sistematico delle dinamiche e degli effetti che una minaccia produce nel sistema sociale e organizzativo dove si manifesta, è nata solo agli inizi del Novecento negli

Secondo lo studioso una catastrofe naturale è da intendersi come un vero e proprio ‘trauma collettivo’, il quale incide su ogni piano dell’organizzazione comunitaria, fino a penetrare nelle ‘maglie’ del tessuto culturale.¹²⁵

È a questo livello, commenta Violi, lungo l’idea oggi maggioritaria nei *Trauma Studies* – per cui il trauma di una comunità è soprattutto una «costruzione sociale» –, che l’evento si slega dal singolo avvenimento, attraverso una mediazione compiuta a livello locale, la quale interpreta il disastro adattandolo alle proprie convinzioni.¹²⁶

Al riguardo la studiosa mostra come sia proprio la «spirale della significazione» (*supra* 3.2) a determinare lo status di ‘trauma’ per un certo fenomeno, e non il trauma stesso.¹²⁷ In base a questo ragionamento Violi

Stati Uniti. In particolare, tale sviluppo si deve al canadese Samuel Henry Prince il quale studiò per primo gli effetti devastanti del disastro di Halifax il 6 dicembre del 1917 [...]. In seguito a quel devastante incidente, l’attenzione di Prince si focalizzò sulle dinamiche di risposta che la popolazione mise in atto, per organizzare nuovamente la propria vita sociale. In questo primo periodo le tematiche che vengono sviluppate dall’approccio della sociologia dei disastri sono essenzialmente quelle della solidarietà sociale, dei comportamenti collettivi nel post-emergenza e della coesione sociale. In particolare, il cambiamento sociale e le sue caratteristiche sono stati ampio oggetto di studio, anche da parte di altri studiosi come Erikson (1978), il quale dedicò la sua analisi alla distruzione avvenuta in seguito a un’inondazione a Buffalo Creek in West Virginia e alle modalità collettive attraverso le quali fu possibile rispondere al tragico evento».

¹²⁵ Cfr. ERIKSON K., *Everything in its path: Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood*, New York, Simon & Schuster, 1976, in VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, op. cit., pp. 42-43.

¹²⁶ Come nota Susannah Radstone, criticando i precedenti studi in materia di *Trauma Studies*: «in the trauma theory of Caruth, for instance, it is the event rather than the subject, which emerges as unpredictable and ungovernable. I make this point not in the interest of diverting attention from the actuality of historical catastrophes and the suffering caused, but to stress that cultural theory needs to attend to the intra- as well as the inter-subjective processes through which meanings are conferred, negotiated and mediated». RADSTONE S., *Trauma Studies: Contexts, Politics, Ethics*, in MODLINGER M., SONTAG P., *Other people’s pain*, «Cultural History and Literaly Imagination», New York, 1981, p. 77.

¹²⁷ Cfr. anche JUNG C., *Tipi psicologici*, op. cit., per il quale ricordiamo il trauma è connesso alle ‘fantasie’ archetipiche e mitopoietiche che su di esso si costruiscono, nonché al rapporto

propone la definizione di «disaster syndrome», tramite cui illustra come la persistenza di un immaginario del disastro, anche in periodi successivi al suo accadimento, sia dovuta allo stato di «shock» vissuto dalla comunità, e dalla lunga elaborazione che esso richiede.

Unendo semiotica e sociologia – lo abbiamo visto nelle mappature figurali –, Patrizia Violi dimostra come una società ‘racconta’ la sua idea di catastrofe. Questa, spiega, diviene parte di un enorme «palinsesto letterario» (*supra* 3.5) in cui il disastro è presente nella scrittura di ogni livello, trasformato in un luogo comune. Esso si rivela in questo senso una manifestazione culturale, all’interno della quale rientra anche la produzione di testi in versi, di singole testimonianze poetiche.¹²⁸

Il ragionamento della studiosa sulla possibilità di una *disaster syndrome*, di una ‘ripetizione’ dell’immaginario catastrofico dovuta al modo in cui il cataclisma incide sulla psiche dei singoli individui, permette di ampliare il discorso sulle topiche dei nostri testi anche a un piano di tipo storico-sociale. Quanto qui si tenta di spiegare, infatti, non è soltanto il motivo della lunga durata delle immagini della catastrofe, ma anche la loro funzione nella cultura del XVII secolo.

Come abbiamo in parte visto nel caso degli emblemi del Vesuvio e di San Gennaro, e come spiegheremo successivamente, la reiterazione delle immagini, la stereotipia – dunque quella che è in breve una «esigenza del simbolismo» –, sono strumenti volti ad assicurare «la presenza umana nella storia»: essi sono il modo in cui la cultura napoletana del ’600 riesce a ‘controllare’ e a ‘gestire’ il continuo succedersi delle catastrofi.¹²⁹

Ciò avviene fondamentalmente per due motivi. Il primo è il problema dell’ineffabilità nella rappresentazione di un evento traumatico (cfr. *infra* 5.4). I componimenti sui disastri rivelano la presenza di una struttura ‘lacunosa’ nell’istituto retorico, che sembra non riuscire ad adattare le vecchie categorie della poesia a un argomento ‘nuovo’ e ‘sconosciuto’, il quale troverebbe espressione solo nell’utilizzo di immagini.¹³⁰

che si istituisce con «la spiritualità numinosa dell’archetipo» (CICERO E., *Il trauma e lo spirituale nel pensiero maturo di Jung*, «AGON», 15, ottobre-dicembre 2017).

¹²⁸ Per un’interpretazione del disastro come fenomeno culturale cfr. anche DE CAPRIO C., *The Representation of Disaster*, in A.A.V.V., *Disasters in Early Modern Naples*, op. cit., pp. 21-29.

¹²⁹ Cfr. DE MARTINO E., *La fine del mondo*, op. cit.

¹³⁰ Si confronti questo ragionamento con quanto si legge in STAMPFL B., *Parsing the Unspeakable in the Context of Trauma*, in BALAEV M., *Contemporary Approaches in Literary*

Il secondo motivo è una spinta di senso opposto, e di tipo antropologico, che muove l'individuo a trovare un significato a quanto ha esperito, e a inserirlo in specifiche categorie di interpretazione.¹³¹ In quest'ottica la poesia della catastrofe è un tentativo di rispondere a un trauma, un elemento di riscatto nei confronti di una 'crisi' che è sia storica che culturale, e a cui corrisponde un doppio tentativo di reazione: intellettuale ed 'affettivo'; quest'ultimo legato alla perdita degli 'indici' di riferimento all'interno della comunità di appartenenza (*infra* 4.5).

Quanto bisogna chiedersi adesso, prima di passare a un ragionamento che porterà alle conclusioni, è innanzitutto se sia lecito applicare un concetto complesso come quello del trauma all'ambito specifico della poesia del XVII secolo. Come nota Anne Whitehead, studiosa del trauma in relazione alle sue recenti applicazioni letterarie, «the term 'trauma fiction' represents a paradox or contradiction: if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how then can it be narrativised in fiction?». ¹³²

La risposta alla domanda della studiosa sembra venire da un più recente volume di Michelle Balaev, per la quale l'etichetta di *Trauma Fiction* (o *Trauma Novel*) indicherebbe «a work of fiction that conveys profound loss or intense fear on individual or collective levels». Sebbene tale definizione si basi soprattutto sull'utilizzo del linguaggio in contesti narrativi, giacché lo studio tratta di *novel*, l'attenzione che Balaev pone ai concetti di 'ineffabilità' e di 'assenza di referenti linguistici' della narrazione catastrofica – i quali sembrano ostacoli valicabili solo con l'utilizzo delle

Trauma Theory, op. cit., pp. 15-16: «The unspeakable is an ancient rhetorical device classically associated with [...] the sacred, and the sublime. Formally, its identifying feature is the explicit admission of the inadequacy of language in a given case. [...] The religious poet runs changes on the inability of language to do justice to the divine. The majestic mountain range cannot be adequately described in human speech. [...] How, then, should we evaluate the significance of the unspeakable as it has figured in the context of trauma? And what can we imagine to be the future of this trope?».

¹³¹ Si rimandi al riguardo al paragrafo 3.4, e a quanto tramite JUNG C., *Psicologia e poesia*, op. cit., p. 367, abbiamo definito il processo di riduzione della catastrofe a categorie dominabili del sapere.

¹³² WHITEHEAD A., *Trauma fiction*, Edinburgh University Press, 2004, p. 3. Cfr. anche LACAPRA D., *Writing History, Writing Trauma*, op. cit., pp. 10-14.

immagini –, ¹³³ ci consentirebbe per analogia dei problemi trattati di applicare alla poesia dei disastri la categoria di *Trauma Poetry*.

Con questo intendiamo dire che le immagini, i simboli, le figure del *corpus* catastrofico possono essere inquadrare nella cornice di un immaginario collettivo del trauma. Tale ragionamento porterà nel capitolo successivo a un discorso in materia di 'stereotipia' e 'medialità' della poesia del disastro, tramite cui riveleremo una «esperienza apocalittica di natura psicopatologica e culturale» (*infra* 5.1). ¹³⁴

La convinzione di un'apocalisse imminente è facilmente derivabile da una lettura in sequenza dei testi raccolti, e si rivela un ragionamento efficace per 'tirare le somme' della nostra ricerca su questo tipo di lirica. Essa, come dimostreremo, risulta il prodotto di una vera e propria «crisi della presenza»,

¹³³ BALAEV M., *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, New York, Mcmillan, 2014, p. 45.

¹³⁴ Cfr. DE MARTINO E., *La fine del mondo*, op. cit., p. 166. Cfr. anche BALAEV M., *ivi*, pp. 2-3: «The field of trauma studies in literary criticism gained significant attention with the publication of Cathy Caruth [...] who pioneered a psychoanalytic poststructural approach that suggests trauma is an unsolvable problem of the unconscious that illuminates the inherent contradictions of experience and language. This approach crafts a concept of trauma as a recurring sense of absence that sunders knowledge of the extreme experience, thus preventing linguistic value other than a referential expression. For Caruth [...], the model allows a special emphasis on linguistic indeterminacy, ambiguous referentiality, and aporia. The unspeakable void became the dominant concept in criticism for imagining trauma's function in literature [...]. The evolution of trauma theory in literary criticism might best be understood in terms of the changing psychological definitions of trauma as well as the semiotic, rhetorical, and social concerns that are part of the study of trauma in literature and society. The allure of the classic model exists in the pairing of neurobiological theories regarding the processes of the mind and memory together with semiotic theories regarding the processes of language, associations, and symbolization. Yet if the psychological basis of trauma is reexamined, then the classic model fails to fit the laws of structural and poststructural linguistics. [...] By focusing on the rhetorical, semiotic, and social implications of trauma, contemporary critics have developed [...] new semiotic approaches. [...] This shift in literary trauma theory has produced a set of critical practices that place more focus on the particular social components and cultural contexts of traumatic experience».

un elemento di riscatto di una società che avverte il bisogno di ‘conservare’ e tramandare la propria eredità culturale.¹³⁵

Al fine di inoltrarci in questo campo, risulta innanzitutto necessario approfondire ulteriormente il significato di trauma, e successivamente porlo in relazione alla sua testimonianza, mostrando come le applicazioni finora adoperate di questi termini convergano a un’interpretazione univoca.

Partendo dalla sua definizione, *trauma* è una parola che viene dal greco antico e vuol dire ‘ferita’ – in quanto derivata del verbo *titrosko*, ‘ferisco’, ‘ledo’ –. Essa si riferisce a ‘lesioni’ che provengono dall’esterno, ed ha accezione esclusivamente in senso fisico.¹³⁶

L’ampliamento del termine alla sfera della ‘psiche’ avviene in epoca moderna, con Pierre Janet, che lo introduce per la prima volta nell’ambito della psicologia nel 1889, discutendo una tesi di dottorato dal titolo *L’automatisme*

¹³⁵ DE MARTINO E., *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948, p. 93. Cfr. anche DE MARTINO E., *Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987, p. 47: «Tutto accade come se una presenza fragile, non garantita, labile, non resistesse allo choc determinato da un particolare contenuto emozionante, non trovasse l’energia sufficiente per mantenersi presente ad esso, ricomprendendolo, riconoscendolo e padroneggiandolo [...]. In tal guisa il contenuto è perduto come contenuto di una coscienza presente. La presenza tende a restare polarizzata in un certo contenuto, non riesce ad andare *oltre* di esso, e perciò scompare e abdica come presenza». Per Ernesto De Martino il concetto di «crisi della presenza» indica la condizione di ‘rischio costante’ in cui gli individui sottoposti a particolari eventi come morte, malattia, catastrofi e conflitti, temono di perdere i propri riferimenti storico-culturali. In questo caso, la de-storificazione del negativo, cioè del disastro, che viene proiettato in una dimensione mitico-simbolica, permette di ‘universalizzare’ la propria condizione umana, e di ancorarla a qualcosa di eterno, di fuori dal tempo. In questo senso mito e simbolo diventano, come vedremo soprattutto attraverso la mediazione della religione, un modo di risolvere la crisi, permettendo di astrarre la realtà individuale dalla storia reale «in cui agisce il negativo». Sia tuttavia chiaro come tale concetto, che lo studioso relaziona soprattutto a un discorso tra antropologia e ritualità popolare, sarà qui applicato soltanto come strumento per interpretare i testi nell’ottica di una apocalisse culturale, cioè come il prodotto di una civiltà che «tematizza» le catastrofi a «segni della fine del mondo» (*infra* 5.1).

¹³⁶ Un’attestazione del termine come ‘ferita dell’anima’ la si trova solo nel greco tardo, e in senso esclusivamente allegorico, come in Plutarco, *Vita di Antonio*, 17,4, in *Vite parallele*, edizione di riferimento a cura di TRAGLIA A., Torino, UTET, 2013.

psychologique.¹³⁷ L'applicazione del trauma all'ambito sperimentale della terapia, in relazione alla psicanalisi e alla sfera dell'inconscio, su cui siamo intervenuti nel paragrafo precedente, avviene invece qualche anno dopo, con Freud, nel già citato saggio sull'angoscia e l'isteria.¹³⁸

Riprendendo la definizione di base fornita dallo psicologo austriaco, che utilizzeremo solo come punto di partenza, giacché su di essa poggiano sia il ragionamento di Patrizia Violi sia quello di Michelle Balaev,¹³⁹ si può genericamente affermare che il trauma è «un evento esterno improvviso e violento (ad esempio una catastrofe)» il quale «incide su un soggetto (o su una pluralità di soggetti)» e facendo «breccia nello scudo protettivo» della coscienza, le impedisce di oltrepassarlo.¹⁴⁰

Avendo finora condotto un ragionamento legato alle immagini dell'inconscio, ci siamo soprattutto occupati delle «fantasie mitopoietiche» scaturite dall'esperienza della catastrofe, e della relazione che queste condividono con la collettività dell'archetipo.¹⁴¹ È ora importante compiere un passo ulteriore per completare il discorso, e affrontare quanto abbiamo anticipato essere il rapporto tra il trauma e la sua testimonianza.

Come argomentato nel terzo capitolo, qui non possiamo dare per certo di avere a che fare con reali attestazioni di un determinato evento, poiché a parte alcuni casi non possediamo materiale di riscontro (epistole, notizie biografiche *et cetera*) che possa permetterci di parlare di testimoni autoptici. Possiamo dunque solo supporre che determinati testi poetici siano più fededegni di altri, e considerarne, al di là di una testimonianza puramente affettiva, un loro utilizzo

¹³⁷ Cfr. JANET P., *L'automatisme psychologique*, Paris, Société Pierre Janet, 1973. È utile segnalare come Janet fosse stato allievo di Jean Martin Charcot, da cui probabilmente riprese il concetto di trauma psicologico. Di Charcot purtroppo non esistono opere, se non una raccolta di lezioni tenute all'Université Salpêtrière (1885-1887) e pubblicate postume dai suoi studenti.

¹³⁸ FREUD S., *Psicanalisi dell'isteria e dell'angoscia*, op. cit.

¹³⁹ Per Balaev, ad esempio: «a defining feature of the trauma novel is the transformation of the self ignited by an external, often terrifying experience, which illuminates the process of coming to terms with the dynamics of memory that inform the new perceptions of the self and world», BALAEV M., *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, op. cit., p. 44. Cfr. anche VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁰ FREUD S., *Al di là del principio di piacere*, op. cit.

¹⁴¹ Cfr. JUNG C., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, op. cit., e Id., *Tipi psicologici*, op. cit.

‘documentario’. La possibilità di interpretare le poesie disastrose come documenti storici, infatti, porta a risultati davvero interessanti (*infra* 4.5, e 5.2).

Come spiega Colin Davis, tra gli studiosi intervenuti sulle nuove possibilità di applicazione dei *Trauma Studies*, una ‘testimonianza’ è anche ‘narrare il dolore degli altri’, «the dead, the mute, the traumataized». ¹⁴² Lungo questa interpretazione risulta chiaro che nel Seicento ci confrontiamo con un grandissimo numero di «secondary witnesses». Essi non sono necessariamente i sopravvissuti alla catastrofe, ma sono quelli che molto spesso vi hanno assistito, come mostra ad esempio il caso delle *chroniques individuelles* e dell’ode di Fontanella che abbiamo presentato nel capitolo 3.4. ¹⁴³

Un’operazione molto vicina alla nostra, che aiuta a comprendere meglio il discorso, e per cui risulta lecito parlare di poesia-testimonianza, è quella dei *Cahiers d’Abraham Cytryn*, un ebreo polacco per il quale «dans un paysage où la mort est omniprésente, chemine l’idée que l’oeuvre, elle, est immortelle, qu’elle seule peut assurer le souvenir, c’est-à-dire l’éternité». ¹⁴⁴

L’idea di consegnare all’eternità delle poesie liriche significa quindi ‘combattere’ non solo la morte, ma anche il tempo. Essa equivale a donare ai futuri lettori un documento storico ‘vivo’, ma soprattutto la portata di una sofferenza individuale e comunitaria. Tale operazione significa, in breve, testimoniare al contempo la crisi storico-culturale del XVII secolo e le sue immediate conseguenze sull’uomo del tempo.

Al riguardo, si pensi anche a come quelle liriche che abbiamo definito ‘epifaniche’ o ‘del fermo immagine’ (*supra* 3.3, 3.4) aiutino a proseguire il ragionamento sulla testimonianza del trauma, e a inquadrarlo nel binomio oppositivo tra parola e immagine. ¹⁴⁵ Queste poesie rientrano infatti nelle

¹⁴² DAVIS C., *Trauma and Ethics: Telling the Other’s Story*, in MODLINGER M., SONTAG P., *Other People’s Pain*, op. cit., p. 19. Cfr. anche AGAMBEN G., *Quel che resta di Auschwitz, L’archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁴³ WIEVIORKA A., *L’ère du témoin*, Paris, PLON, 1998, p. 32.

¹⁴⁴ *ivi*, p. 42. Per l’edizione dei *Cahiers* si rimandi al volume tradotto in francese da Véronique Patte, Paris, Albin Michel, 1995. Per uno studio, invece, sulla poesia yiddish della seconda guerra mondiale – definita come «la voix humaine qui dit l’irréductible humain» – si rimandi a ERTEL R., *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l’anéantissement*, Paris, Seuil, 1993.

¹⁴⁵ Per un breve rimando a quanto abbiamo spiegato, le liriche del fermo immagine sono quei testi che non presentano la tripartizione individuata per le poesie barocche dei disastri. Esse non hanno dunque *descriptio*, né *récit*, né *pointe*, ma sono altamente simboliche, e rientrano in quel

categorie di «esperienze dell'immediato» che Blanchot utilizza per le scritture del trauma, della catastrofe, o di qualunque altro evento che risulti vicino a un'esperienza di morte.

Per Blanchot la "scrittura del disastro" si presenta come un vero e proprio paradosso in termini, dal momento che essa equivale a "scrivere superando il limite di dire l'immediato", e dunque a sottrarre l'atto stesso della scrittura alla sua temporalità. È al contrario soltanto l'immagine, il pensiero concettuale (in quanto preverbale e prelogico), a fungere da strumento per dire l'istante, per rappresentare in qualche modo la puntualità dell'evento.¹⁴⁶

All'epifania si ricollega così il simbolismo, come vuole Durand, che sull'utilizzo di immagini mitico-religiose nei testi letterari scrive di "epifania dell'angoscia umana di fronte alla temporalità". Tale angoscia è legata al modo in cui viene sublimata la paura della morte («the terror of change and devouring death»), e non è dunque un caso che i componimenti inseribili in questa categoria si siano rivelati per la maggior parte di poeti Gesuiti, sulla cui azione predicatoria siamo intervenuti nei precedenti capitoli.

Per lo studioso i poeti 'riscoprono' il simbolismo mediante l'ausilio della religione, e la sua interpretazione permette di donare un orizzonte storicizzabile alla 'struttura immaginifica' dell'uomo del Seicento: essa è formata da una simbologia archetipica «as it appears in countless myths and legends», la quale va però considerata in relazione allo specifico orizzonte culturale barocco.¹⁴⁷

'gusto' per gli emblemi che abbiamo visto essere tipicamente gesuitico. Cfr. Giacomo Lubrano, *Scintille poetiche*, cit., *Terremoto terribile accaduto in Napoli nel 1688*: «Mortalità che sogni? ove ti ascondi / se puoi perire a un alito di fato? / Dei miracoli tuoi il fasto andato / or né men scopre inceneriti i fondi. / Sozzo vapor da baratri profondi / basta ad urtar con precipizio alato / alpi di bronzo; e in polveroso fiato / distruggere tutto il Tutto a regni, a mondi. / Di ciechi spirti un'invisibil guerra / ne assedia sempre, e cova un vago ignoto / a subitanee mine in ogni terra. / A' troni ancora, a' templi è base il loto: / su le tombe si vive; e spesso atterra / le nostre eternità breve tremoto».

¹⁴⁶ BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, op. cit., pp. 10-20.

¹⁴⁷ DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., pp. 73, 110. Al riguardo si ricordi come per Jung (*Tipi psicologici*, op. cit.) le religioni rappresentassero «il nuovo recipiente di manifestazioni psichiche 'attive'». Esse erano cioè considerate come il modo «culturalmente influenzato» di esternare le immagini prodotte dalla psiche. Le religioni sono infatti appieno manifestazioni psichiche, ma vengono espresse in formule mitico-rituali che ne conferiscano un senso concreto, nonché condiviso da una data collettività.

È in quest'ottica che le poesie del fermo immagine possono risultare anch'esse una testimonianza, seppure diversa da quelle che esporremo nel paragrafo successivo (dove tratteremo di eventi politici). Esse forniscono infatti una testimonianza davvero peculiare, che è quella di una *visual representation of historical trauma*, una terminologia che negli studi sulle relazioni tra *image* e *witness* è spesso utilizzata per le immagini dei *media* moderni (*visual media*).

In sintesi, è come se questi fermo immagine fossero 'fotografie' in un'epoca che sulle immagini costruiva il senso del mondo e della propria esistenza. Essa, come spiegheremo nel capitolo 5, è a tutti gli effetti *visual culture*, una 'cultura visuale' e mediale, che attraverso le immagini conserva e tramanda il proprio patrimonio storico (*infra*, cap. 5).¹⁴⁸

Ora però, se può considerarsi valida l'ipotesi per cui determinate poesie siano utilizzabili anche come testimonianza, la domanda che dobbiamo porci è che cosa esse 'portino in superficie' di quanto è represso a livello verbale, e fino a che punto possano considerarsi dei documenti 'affidabili'.

Se la risposta alla prima domanda è che a partire dal 1632, fino oltre la seconda metà del XVII secolo, le poesie barocche in cui abbiamo rinvenuto topiche del disastro rivelano un *crescendo* del sentimento della 'fine del mondo',¹⁴⁹ il mutarsi della paura in una consapevolezza dell'apocalisse imminente, alla seconda risponderemo con una campionatura di testi sulla rivoluzione del 1647.

Questi componimenti, infatti, per la loro implicazione ideologica, dimostrano meglio di qualunque altra poesia disastrosa che cosa significhi manipolare il contesto politico-culturale di un evento storico, e quali siano gli spunti di interesse di un'operazione di tale portata. Ciò è possibile perché la rivolta popolare ci permette, come vedremo, di intervenire nel merito dei meccanismi di controllo dell'informazione a cui il Viceregno, in quanto territorio dell'Impero spagnolo, è sottoposto durante il XVII secolo.

¹⁴⁸ GUERIN F., HALLAS R., *The Image and the Witness Trauma Theory*, Columbia University Press, 2007, pp. 4-10. Per il momento glissiamo, in favore di un discorso teorico, sugli esempi delle liriche del fermo immagine, di cui mostreremo un campionario di testi nel capitolo successivo, dove specificamente parleremo di 'presagi' sulla fine del mondo e di immaginari apocalittici, elementi di cui questo tipo di poesia sembra rappresentare il modello migliore tra quelli analizzati.

¹⁴⁹ Cfr. DE MARTINO E., *La fine del mondo*, op. cit. *Infra*, cap. 5.1.

5. Un caso particolare di testimonianza poetica: le poesie su «il ferro, e le fiamme delle Rivoluzioni Popolari»¹⁵⁰

Antonio de' Rossi, *Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate*

Voi, del vago Tirren cigni canori,
cui l'alme a traer dal ruginoso oblio
infiamma i bei pensier nobil desio,
gli eroi fregiando d'immortali allori,

- 5 del gran Guevara ad eternar gli onori,
furor v'accenda del castalio dio:
gloria più rara il dolce stil natio
trarrà di lui i bellici fulgori.

Ché s'al cigno di Manto il pio Troiano
10 e di Smirna al cantor valse Pelide
recar ne' pregi suoi vanto sovrano,

che fia per questi, a cui maggior non vide
la prisca età? Questi ch'al cielo ispano
sorse novel, ma più sagace Alcide?¹⁵¹

¹⁵⁰ Si cita Nicolò Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*, cit., in riferimento alla rivolta del 1647. Al riguardo risulta interessante notare, come spiega D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p.7, che la metafora ippocratico-galenica del «ferro» e del «fuoco», dove il «ferro» è l'intervento chirurgico e il «fuoco» la causticazione utilizzata per le malattie più «violente», si spieghi con gli interessi degli autori rivoluzionari «di far immaginare il nuovo come nulla più che una 'nuova salute', [...] e dei controrivoluzionari di legittimare la propria reazione come rimedio necessario al 'male della rivolta'». Cfr. Ippocrate, *aforisma LXXXVII* in *Opere* (a cura di VEGETTI M.), Torino, Utet, 1965, vol. I, p. 406: «Le malattie che le medicine non curano, le cura il ferro; quelle che il ferro non cura, le cura il fuoco; quelle che il fuoco non cura, queste bisogna ritenerle incurabili».

¹⁵¹ Antonio de' Rossi, *Poesie*, cit., *Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate per le cose da lui operate a favore della Corona di Spagna nelle rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648*.

Id. in IBIDEM, *sonetto 9*

Marin guerriero, anzi ai squamosi armenti
Guerra eccitò co' i canapi ritorti:
Or di Marte, costui, rende i men forti,
In riva al bel Tirren, seguaci ardenti.

5 Corron costor, quasi in ebbrezza absorti,
Di faci armati, a divorar gli argenti:
Resi d'altro furor sciolti torrenti,
Fan per tutto inondar ruine, e morti.

In se stesso sconvolta, è in sè divisa
10 Partenope, non più festosa, e vaga,
Or tutta è duol, nel proprio sangue intrisa.

E di più fieri scempi omai presaga,
Su meste arene, in bruna spoglia, assisa,
Al suo grembo gentil di pianto allaga.¹⁵²

I due sonetti di Antonio de' Rossi sono dedicati agli eventi della rivoluzione napoletana del 1647. Il primo, su cui siamo intervenuti in materia di emblemi (*supra* 3.5), presenta il celebre 'eroe' della rivolta: Don Iñigo Vélez de Guevara, Conte di Oñate e Viceré di Napoli. Il secondo sonetto è invece incentrato sull'antieroe Masaniello. Entrambi di stampo epico, evidenziabile soprattutto a livello figurale, questi testi si muovono nel binomio *Héros et Maudits* individuato da Luc Boltanski per le testimonianze che riguardano il discorso dell'ideologia politica.¹⁵³

De' Rossi è poeta appartenente al conservatorismo ecclesiastico e per tale motivo, secondo Luigi Montella, egli non mostrerebbe la «benché minima partecipazione al dramma esistenziale delle plebi, come invece sembra

¹⁵² IBIDEM, *sonetto 9*.

¹⁵³ Cfr. BOLTANSKI L., *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 239-241. Cfr. anche D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit.

trasparire da qualche verso del Muscettola».¹⁵⁴ Al contrario di quanto afferma lo studioso, tuttavia, noi riteniamo che le sue poesie siano un ottimo campo di analisi per il fattore ideologico.

Il legame tra produzione poetica e ceto di appartenenza, elemento di rilievo dei testi sui moti popolari, porta infatti a interrogarci non solo sulle conseguenze di una politica interna che ruota intorno all'asse spagnolo ma anche sulla funzione che questi testi ricoprono in una cultura che abbiamo definito mediale.

Che essi servissero anche a veicolare una ideologia filospagnola o al contrario filopopolare? La risposta può sembrare ovvia, ma non è altrettanto ovvio comprendere il tipo di messaggio su cui tale ideologia si fonda.

Sul paragone tra Guevara e gli eroi antichi, nonché sulla sua diffusione a livello figurale, abbiamo già detto (*supra* 3.5). Risulta qui utile intervenire sul linguaggio dei testi, e successivamente mostrare come anche Masaniello, attraverso l'utilizzo delle immagini, subisca lo stesso procedimento di 'medializzazione'.¹⁵⁵

Anche nel caso presente ci relazioniamo con diverse simbologie, alcune appartenenti al solo orizzonte culturale barocco, altre invece archetipiche (sebbene collegate all'immaginario del tempo, come il serpente di cui *supra* 4.4.2).¹⁵⁶ Entrambe le tipologie, insieme ai temi e alle figure individuate nel

¹⁵⁴ MONTELLA L., *Antonio de' Rossi, Sonetti*, op. cit., pp. 65-66. Lo studioso non fornisce nessuna indicazione sui testi di Muscettola cui fa riferimento, ma è plausibile immaginare che si riferisca alla canzone *Per la memorabile difesa d'Orbitello*, dedicata agli eventi che immediatamente precedono (e causano) la rivoluzione nel Vicereame di Napoli. Il testo, contenuto nelle *Poesie* del 1659, è consultabile in appendice alla tesi.

¹⁵⁵ D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p. 5: «Quelle figure dovevano mostrare, per illuminazioni brevi (nulla di paragonabile, su un piano puramente retorico, alle metafore prolungate della storiografia a stampa), lo stato della città sotto il tiranno. Così [...] esse [...] trasfigurano lo scontro in un'immagine che potesse indignare o, al contrario, indurre alla contrizione».

¹⁵⁶ Al riguardo si ricordi come Jung (*Gli archetipi*, op. cit., p. 3) non negasse l'esistenza di un inconscio «personale», ovvero «superficiale», che rappresenta il primo «strato» dell'inconscio collettivo. Due simbologie differenti possono dunque coesistere, sebbene sia necessario distinguere gli archetipi dell'inconscio collettivo – che agiscono sul piano «immaginifico-spirituale» – dai simboli rappresentanti «le concezioni prevalenti in un particolare ambiente». Mentre i primi, «carichi di magia e di numinosità» (*infra* 5.1 ss.), donano senso al fondamento istintuale dell'uomo e rappresentano la manifestazione spontanea della sua natura autentica, i

precedente capitolo, sono finalizzate in questi testi a uno scopo preciso: evidenziare lo stato di salute di un corpo politico «malato» (a volte a causa del dominio spagnolo, altre volte a causa della rivolta),¹⁵⁷ il quale si rispecchia nella distruzione della Natura.¹⁵⁸

Riprendendo il concetto di interdiscorsività di Cesare Segre (*supra* 4.4.1) per applicarlo al caso in oggetto, è utile ricordare come per lo studioso «nella lingua coesistono opinioni e punti di vista ben caratterizzati», e che «questa compresenza di intenzioni e di punti di vista si realizza in forma molto più vitale che nei registri [...] e nei linguaggi speciali [...], nelle varietà che incarnano concezioni del mondo socialmente rilevanti».¹⁵⁹

La tessitura lessicale dei testi politici del nostro *corpus* non solo dimostra bene come tali «concezioni» influiscano sul linguaggio poetico, ma permette anche di tornare a un discorso che in questo studio è molto importante: l'appartenenza delle poesie disastrose a un sistema linguistico 'aperto'.

secondi sono per così dire i loro pallidi derivati». Cfr. A.A.V.V., *Simbolo, metafora, esistenza, Saggi in onore di Mario Trevi*, Firenze, «Atque», I, 2006, pp. 21-135, e in particolare la prima parte della raccolta, *L'ineffabile esperienza del simbolo*, che analizza il legame tra simboli e rappresentazioni mentali prototipiche (*supra* 3.4), pp. 21-135.

¹⁵⁷ È importante sottolineare come la metafora della malattia fosse già ampiamente conosciuta nella storiografia del XVII secolo, essa risale a una lunga tradizione galenica ripresa anche da Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio* (a cura di INGLESE G.), I, XVII, 10-16, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 106-108. Al riguardo si rimanda a GAILLE-NIKODIMOV M., *Machiavel, médecin de la cité? Le diagnostic comme écriture du politique*, in «Cahiers Philosophiques», «Dossier Machiavel», XXVII, 2004, pp. 23-39, 40-55. Cfr. anche D'ALESSIO S., 'Che i rimedi non dovrebbero esser più aspri dei mali'. *La medicina dopo Machiavelli*, «Laboratoire italien», VI, 2005, e BRIGUGLIA G., *Il corpo vivente dello stato. Una metafora politica*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁵⁸ Come abbiamo anticipato nel capitolo 3 il disordine sociale è interpretato come il riflesso del disordine naturale, giacché l'uomo del Seicento 'proietta' mentalmente la rottura degli equilibri politici sull'idea di una catastrofe naturale. È opportuno notare al riguardo come tale interpretazione, su cui torneremo approfonditamente nel capitolo 5, è molto vicina al ragionamento che De Martino (*Il mondo magico*, op. cit., p. 213) sviluppa in relazione al concetto di «crisi della presenza». Essa è, difatti, «una catastrofe cosmica [...] dal momento che l'io in crisi proietta la sua distruzione sulla distruzione dell'ordine universale».

¹⁵⁹ SEGRE C., *Intertestuale-interdiscorsivo*, op. cit., p. 7.

Esso attinge a qualunque «materiale sociale», giacché ogni prodotto di una cultura è parte integrante di una «memoria collettiva» in cui «i testi letterari sono presenti in varie forme: a) come testi in cui una determinata cultura si riconosce b) scomposti in ‘schemi di rappresentabilità’ o paradigmi conoscitivi», ovvero «in quanto prodotti semiotici».¹⁶⁰

Riguardo a quest’ultima affermazione è utile ricordare come nel capitolo 3.1, al fine di impostare un modello culturale che ‘inquadrasse’ queste poesie, si è introdotto il concetto di semiosfera, di un «sistema», appunto, volto a «elaborare, scambiare e conservare informazione», che possiede «una certa unità».

Secondo il ragionamento di Lotman, da cui Segre riprende il concetto di ‘memoria collettiva’ dei testi, e che ci aiuta a definire la complessità del linguaggio poetico barocco, «da questo punto di vista assumono un senso particolare i problemi relativi alla struttura gerarchica dei linguaggi della cultura, alla distribuzione tra questi delle rispettive sfere, ai casi in cui queste sfere si intersecano o, semplicemente, confinano».¹⁶¹

Le nostre poesie, in breve, comunicano appieno con la realtà sociale, e ciò avviene in virtù dell’omogeneità della cultura del Meridione. L’analisi lessicale qui adoperata, infatti, oltre a permetterci di rinvenire le ‘fonti’ dei componimenti esaminati – che esse fossero o meno poetiche –, ha soprattutto mirato a dimostrare la forte connessione che esiste tra testo letterario, immagini e saperi specialistici di questa cultura (quanto Segre definirebbe, utilizzando Bachtin, la «dialogicità» di un testo poetico).¹⁶²

È per tale ragione che, pur avendo già affrontato il discorso sul lessico dei testi del disastro, attraverseremo ugualmente il versante linguistico delle poesie di de’ Rossi. Ci spingono in questa direzione due motivi precisi. Il primo è che le poesie sulla rivoluzione si rivelano quelle più ‘aperte’ alla mescolanza tra linguaggi, i componimenti in cui è maggiormente evidenziabile la presenza di un ‘sapere enciclopedico’ che abbraccia ogni disciplina (*infra* 5.3).¹⁶³

¹⁶⁰ *ivi*, p. 19.

¹⁶¹ LOTMAN J., *Tesi per una semiotica delle culture*, op. cit., p. 107.

¹⁶² SEGRE C., *ivi*. Cfr. anche BACHTIN M., *Estetica e Romanzo*, op. cit., *passim*.

¹⁶³ Si fa qui riferimento soprattutto alla precedente citazione di Bonito, *L’occhio del tempo*, op. cit., pp. 73-74 (cfr. *supra* 4.4 e *infra* 5.4). Lo studioso infatti individuava nel Barocco un «modello generale di sapere enciclopedico in cui ogni cosa, ogni disciplina, trovano luoghi di analogie con altre cose, con altre discipline».

Il secondo motivo, in parte derivato dal primo, è che esse, non appartenendo alla categoria dei disastri della Natura (pur presentandone le stesse topiche e la medesima struttura narrativa, cfr. *supra* 3.4), presentano un linguaggio specialistico che amplia i confini del sapere scientifico-naturalistico finora individuato. I testi sui disastri politici attingono infatti anche alla tecnica, alla medicina, e alla storiografia. Focalizzeremo tuttavia l'attenzione soprattutto sul versante figurale di questi componimenti, al fine di proseguire il ragionamento sulla funzione di una testimonianza poetica.

Si noti dunque, nel sonetto sul pescivendolo amalfitano, l'utilizzo del sostantivo *canapi* (v. 2), termine appartenente al registro tecnico marinaresco ma che al contempo rappresenta il richiamo a un lessico 'epico' (esso ricorre spesso nei *Poemi omerici* e nell'*Eneide* come metafora della navigazione).

Il sostantivo è utilizzato nel '600 nella *Geografia* di Bartoli (33-235) e nel *Cane di Diogene* di Frugoni (XXIV-976) – dove è presente come tecnicismo –, mentre sul piano della poesia lo ritroviamo nell'*Arianna abbandonata* di Marino (v. 286) e nell'*Oriuolo* di Girolamo Preti (I-61). Il termine è presente anche nella tradizione letteraria napoletana di più lunga data, come nell'*Arcadia* di Sannazaro (VIII-120).¹⁶⁴

Canapi è inoltre nella prima quartina preceduto dal sintagma *squamosi armenti*, ripresa lucreziana dal primo e dal secondo libro del *De rerum natura*, in riferimento alla stirpe marina dei primi uomini.¹⁶⁵ È dunque chiaro che in questo testo ci confrontiamo con un 'ritratto' del rivoluzionario: egli è un *marin guerriero*, cioè un guerriero venuto dal mare, sebbene a primo acchito non se ne colga il giudizio morale, che lo identifica in un 'mostro'.¹⁶⁶

Come anticipato, in questa analisi ci interessa soprattutto mostrare quali immagini il poeta costruisce tramite la ripresa di queste parole. È dunque

¹⁶⁴ Daniello Bartoli, *Opere*, op. cit., Francesco Fulvio Frugoni, *Il cane di Diogene*, op. cit., Giambattista Marino, *Poesie varie* (a cura di CROCE B.), Bari, Laterza, 1913; Girolamo Preti, *L'oriuolo* in *Lirici marinisti* (a cura di CROCE B.), op. cit., Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, op. cit. Il termine ricorre, nel nostro corpus, anche in Biagio Guaragna Galluppo, *Poesie*, op. cit., *In occasione di calamità s'implora la Divina Clemenza*, dove ancora è utilizzato come tecnicismo.

¹⁶⁵ Lucrezio, *De rerum natura*, cit., II, v. 243: «squamigerum pecudes et laeta armente feraeque», e Id., ivi, I, vv. 162-162: «e mare primum homines [...] squamigerum genus».

¹⁶⁶ Si rimanda, per tale interpretazione, al commento al testo contenuto in ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, op. cit.

opportuno osservare che alla figura di Masaniello si accompagna quella di *Partenope*, una sirena che come il *guerriero* ha origine marina, *intrisa... nel proprio sangue* (v. 11). La rivolta agisce infatti come un maremoto (o come una seconda eruzione vesuviana), *a inondar ruine, e morti*, coi seguaci di Masaniello che in guisa di *sciolti torrenti* di *furor* devastano la città (vv. 5-8).¹⁶⁷

Nell'altro testo, ovvero nel secondo sonetto 'ritratto',¹⁶⁸ ci situiamo dal lato del vincitore, il *gran Guevara*, il quale si è visto essere paragonato a Ettore e a Enea, nonché inquadrato nell'emblema dell'eroe civilizzatore (*supra* 3.5). Al *furor* del popolo napoletano si oppone così la *pietas* del comandante spagnolo, i cui *bellici fulgori* sono 'eternati' attraverso la penna dei poeti filospagnoli, che 'fregiano' *d'immortali allori* le imprese del condottiero (vv. 4, 8).

Tale interpretazione è riscontrabile anche in altri testi. In un sonetto di Giuseppe Battista, ad esempio, che sembra comunicare con quelli di de' Rossi, il conte di Oñate, *fatto di Partenope sostegno*, è addirittura rappresentato nell'atto di 'asciugare' *all'umide sue gote [...] i pianti*,¹⁶⁹ quasi in risposta al 'grembo allagato' dei versi precedenti.

In successive poesie sullo stesso tema, ancora finalizzate alla rivalutazione di figure storiche attraverso il filtro della letteratura, è possibile confrontarsi con

¹⁶⁷ Si rimanda a quanto nel capitolo 3 si è segnalato come un 'ibridismo' tra memoria di un evento e tradizione mitologica: la seconda si 'innesta' sulla prima allo scopo di ricondurla alle categorie del noto (*supra* 3.2 e 3.4). Riteniamo inoltre probabile che in questo testo il poeta 'giochi' sulla metafora della città-nave, la quale non solo è presente nella più lunga tradizione letteraria, ma viene spesso rappresentata negli emblemi della Società del Gesù (Cfr. PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit.). All'emblema VII catalogato da Praz, raffigurante un mare in tempesta, fanno infatti da accompagnamento i seguenti versi: «Senz'argini scorrea libero, e sciolto / Gonfio un torrente, e variando il corso / Hora l'herbette, e gli odorati fiori / Furava ai prati, hor la sperata messe / Rapiva a i campi, e torbido e sonante, / trahea seco fra l'honde e fra le pietre / Le svelte piante, et hor guerra movea / A l'alte torri, et a gli antichi alberghi / De' cittadini intimoriti, e mesti».

¹⁶⁸ Si fa qui uso del termine *ritratto* per facile rimando a quel filone della storiografia romana che attraverso l'arte retorica veicolava una vera e propria *ethopoeia* di figure storiche rilevanti. Cfr. Sallustio, *Ritratto di Catilina*, in *De Catilina Coniuratione*, Svetonio, *Ritratto di Nerone*, in *De vita Caesarum*, e così via.

¹⁶⁹ Giuseppe Battista, *All'eccellenza del signor Conte d'Oñate, Vicerè di Napoli*, in *Poesie meliche*, cit.

l'intero campionario figurale barocco, come in una canzone di Antonio Muscettola dedicata a don Giovanni d'Austria, che a breve esporremo.¹⁷⁰

In questo testo il poeta 'sbilancia' l'equilibrio tra immagine e parola interamente in favore della prima. Esso muove dalla simbologia del serpente agli emblemi della pace e della guerra – come la corona di ulivi, il cielo sonante, il tempio di Giano Bifronte –,¹⁷¹ fino ai saperi della cultura astrologica su cui Muscettola costruisce argute metafore ed allegorie (*armato Orion, i lumi spenti [...] degli astri infelici, et cetera*).

Queste che possiamo definire le «tendenze» più caratteristiche della lirica dei disastri, come abbiamo evidenziato in diverse sezioni del capitolo 4, sono fattori «sincronicamente coesistenti» nei testi letterari, dunque parti di un intero che congiunge *eîkon* e *logos* (*supra* 4.3). Ciò vuol dire che «la tensione tra esse (il conflitto tra testo verbale e testo visuale) costituisce uno dei meccanismi più stabili della cultura globalmente intesa».¹⁷²

A differenza però di quanto potrebbe sembrare un'ottica oppositiva, cioè la prevalenza dell'immagine sulla parola e l'utilizzo di questa in funzione della prima, è importante qui insistere nell'ottica di un 'equilibrio' tra le due parti. Come spiega Lotman, nella produzione letteraria «la dominanza di uno di questi meccanismi è possibile non come soppressione totale del tipo contrario, bensì soltanto sotto forma di orientamento della cultura verso determinate strutture testuali in quanto dominanti».¹⁷³

¹⁷⁰ Per un breve riferimento biografico: Giovanni d'Austria, figlio di Carlo V d'Asburgo e capitano della Lega Santa, assediò la città di Napoli nel 1647, ricostituendone l'ordine destituito grazie alle strategie militari di Guevara.

¹⁷¹ L'emblema della corona è stato illustrato nel capitolo 3, mentre il cielo sonante si trova nel quinto. Per quanto riguarda quello di Giano cfr. Andrea Alciato, *Emblemata*, cit., *Emblema XVIII (Iane Bifrons)*. Si avverte il lettore che gli emblemi citati in questo studio, compresi quelli serpentini (qui con chiara funzione politica e non archetipica), sono inseriti in un'appendice dell'annesso alla tesi.

¹⁷² LOTMAN J., *ivi*, p. 117.

¹⁷³ IBIDEM. Cfr. anche BONDI F., *Il principe per emblemi*, op. cit., e in particolare il paragrafo *Una politica per 'emblemi'?*, pp. 7-23. Secondo lo studioso l'utilizzo di emblemi, di immagini, di simboli, «sembrerebbe [...] espressione di una cultura in fondo premoderna» in cui i dispositivi figurali fornivano «ancora [...] inesauribili analogie universali», e dove «la tradizione psicotecnica [...] le immagini e il loro potere mitico-simbolico giocavano un ruolo essenziale».

Arrivati a questo punto del discorso, che una cultura ‘visuale’ fosse nel Barocco la struttura dominante e che essa influisse sulla forma dei testi poetici è un dato che possiamo dare per certo. Cerchiamo dunque, alla luce di tale ragionamento, di problematizzare la testimonianza di de’ Rossi.

Se il binomio ‘eroe-antieroe’ serve a ‘orientare’ l’ideologia cittadina, dal momento che esso «semplifica» un avvenimento storico,¹⁷⁴ perché Guevara è raffigurato come un semidio mentre Masaniello è paragonato a un mostro marino?¹⁷⁵

La risposta è fornita da Silvana D’Alessio: tali «visioni» dovevano «eccitare gli animi ormai abituati alla servitù» del dominio spagnolo.¹⁷⁶ Esse dunque non sono necessariamente ‘negative’ come potrebbero apparire a un lettore moderno, né si può essere certi che servissero a muovere un dissenso contro la

¹⁷⁴ Come aveva già intuito Blumenberg, il ‘mito politico’ serve soprattutto a semplificare la realtà di eventi storici ‘destabilizzanti’, quando l’uomo delle società moderne è chiamato a confrontarsi con essi (BLUMENBERG H., *Elaborazione del mito*, trad. italiana di ARGENTON B., Bologna, Il Mulino, 1992, prima edizione in lingua originale 1979). Secondo lo studioso il mito avrebbe la funzione di ‘processare’ la violenza degli atti degli uomini nella gestione del potere (Cfr. BOTTICI C., *Filosofia del mito politico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012). Come avremo modo di dimostrare è ovviamente la metafora il processo su cui si costruisce in poesia questa ‘narrazione del reale’ (giacché mito e simbolo sono strutturalmente concepiti in seno al meccanismo metaforico, sebbene abbiano diversa funzione). Per Blumenberg la figura serve a «manipolare [...] la paura dell’ignoto [...]» dogmatizzando quegli elementi che non si comprendono, e che vengono fruiti solo se rappresentati «nel campo estetico» della letteratura (*supra* 4.1).

¹⁷⁵ Può risultare utile ricordare, al fine di completezza di un discorso trattato nel precedente capitolo, che il legame tra rivolta e maremoto è molto frequente, come si nota in un altro sonetto di de’ Rossi (*All’istessa città di Napoli agitata dalle rivoluzioni. Paragone tra Venere, dea del gentilismo e Masaniello d’Amalfi*) su cui interverremo nell’annesso alla tesi. Nell’ottica dei prototipi, infine, si indichi come il paragone tra tumulti e amore, ampliamento delle catastrofi a sfondo marino, sia anch’esso frequentissimo, come dimostrano un testo di de’ Rossi, *Innamoratosi in Capua in tempo de’ tumulti*, e un altro di Muscettola, *Innamoramento*.

¹⁷⁶ D’ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p. 6. La studiosa cita l’anonimo *Ragionamento di Tomaso Aniello Generalissimo per eccitare il suo Popolo Napoletano alla libertà* (Napoli, 1647), oggi in VILLARI R. (a cura di), *Per il re o per la patria, La fedeltà nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

fazione popolare. Se infatti «esisteva un rapporto stretto tra abitudine alla servitù e morte del desiderio di libertà», ipotizza la studiosa, «solo una serie di *shock* visivo-emotivi avrebbe potuto farlo rinascere». ¹⁷⁷

Come dimostreremo nell'annesso alla tesi, tutti i testi sulla rivoluzione sono impostati a partire da questa 'necessità', con la conseguente tendenza a sperimentare diverse forme per riprodurre in maniera efficace, sul piano della retorica e dello stile poetico, l'impatto «emotivo» del disastro politico. È dunque utile proseguire lungo tale interpretazione, anche al fine di riprendere il discorso in materia di simboli e di archetipi.

Leggiamo di seguito il testo di Muscettola a cui si è fatto prima riferimento:

D'angui crinita dal tartareo tetto,
spargendo ira e furor, sorse Megera,
e la facella sua squallida e nera
l'orbe tutto infammò, rotando, Aletto.

5 Del Dio Bifronte a disserar le porte
i fulmini avventò nume sanguigno,
ed al fragor di strepitoso ordigno
in sul Sebeto si aggirò la morte:

e quai sul lido suo vide il Tirreno
10 di barbaro furore empi vestigi,
mentre percossa il cor da' numi stigi
sdegnò plebe infedel l'austriaco freno!

¹⁷⁷ IBIDEM. Per un approfondimento sul caso di testimonianze discordanti per motivi ideologici si rimanda anche a WIEVIORKA A., *L'ère du témoin*, op. cit., p. 33, e a BONDI F., ivi, p. 22: «intuitivo è senz'altro il fatto che l'emblematica sia stata fin dalla sua origine piegata anche a veri e propri utilizzi propagandistici (che non rimasero ovviamente per nulla privi di contatto con il [...] livello, diciamo 'metapolitico', del nostro tema). Maravall dedicava non a caso un'intera *Appendice* del prima citato saggio a esplicitare gli obiettivi sociopolitici nell'impiego di mezzi visivi, e individuava nel dilagare dell'emblematica che caratterizzò il XVII secolo la coscienza, in quell'età particolarmente viva, del potere psicagogico dell'immagine, meglio di altre impressioni sensoriali capace di convogliare e fissare nella mente i più diversi messaggi». Il saggio di Maravall è *La cultura del Barocco*, op. cit.

In dispietati incendi arder fur visti
d'illustri fabri gl'immortai lavori;
15 fur la sete, le gemme e gli ostri e gli ori
di fiamme ingiuste momentanei acquisti.

A le vite più auguste i degni stami
troncò il furor de le masnade ultrici;
lungi da' busti lor teschi infelici
20 fer diadema funesto a' tetti infami.

A fulminar le ribellanti mura
mille e più si drizzar bronzi tonanti;
cadder tocchi dal ferro i sassi infranti,
cadaveri in un punto e sepoltura.

25 Dal patrizio valor mirò la plebe
innestarsi a le palme atri cipressi;
da nobil ferro i sollevati oppressi
col lor vil sangue imporporar la glebe,

E quali or promettean fere procelle
30 de l'armato Orion gl'infausti lampi!
Ma veggio, ecco, illustrar gli eterei campi
di felice splendor propizie stelle.

Per te, germe sovran del rege ibero,
fuggon negli antri lor gli euri frementi,
35 e degli astri infelici i lumi spenti,
piove influssi benigni il ciel guerriero;

per te di sangue rossegianti i fiumi
non portano al Tirren tributi orrendi;
per te nel patrio suol funesti incendi
40 non inalzano al ciel torbidi fumi;

per te, di Marte l'armonia sepolta,
corron cetre a sferzar plettri festivi;
e per te, cinta di palladi ulivi,

tra noi la pace sospirata esulta.

45 Tanto può, tanto fa de' suoi bei giorni
l'ispano eroe nel giovinetto aprile:
or che fia alor che di virtù senile
gli anni robusti suoi sien resi adorni?

Già veggio a circondargli il crine invitto
50 Nutrir le palme ossequiosa Idume,
e di sue glorie riverente al nume
erger colossi memorandi Egitto;

veggo di sue virtù a' vasti abissi
offrir tributi il galileo Giordano,
55 e de l'armi al fulgor fuggir lontano
la tracia luna paventando eclissi.

Deh, Francesco immortal, tempr la cetra
ond'eterni gli eroi, fulmini gli anni;
e de le note in su' canori vanni
60 il semideo garzon porta ne l'etra.

Se de le glorie sue porgi il tuo canto,
che da se stesso ancor chiaro rimbomba,
Tebe la lira e la famosa tromba
al tuo piè chinerà stupida Manto.¹⁷⁸

Nella presente ode, per inquadrare al meglio simboli e archetipi, risulta utile intervenire soprattutto a livello dei dispositivi retorici. Si noti, ad esempio, come alla figura delle Furie si accompagna il concetto *tartareo tetto* (v. 1), che funge da Motivo per l'apertura dell'Ade, e per l'impostazione di uno sfondo 'infernale'.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Antonio Muscettola, *I tumulti di Napoli, sedati da don Giovanni d'Austria*, in *Poesie*, op. cit.

¹⁷⁹ Tra i concetti più frequenti del *corpus*, esso è utilizzato soprattutto per i disastri eruttivi, con interessanti varianti del sintagma: *tartarea lampa* (Francesco Matteo Adamo, sonetto in *L'avampante ed avampato Vesuvio*, cit.), *tartareo loco* (Baldassarre Pisani, *Bella ninfa caduta nel Vesuvio*, in *Poesie liriche*, cit.), *tartarei Tifei* (Biagio Cusano, *Mentre nella festa della*

Ad essa segue quella di Giano Bifronte, allegoria della pace turbata, a cui si associano per contrasto la *plebe infedel* e l'*austriaco freno* (v. 12), le due fazioni protagoniste della vicenda, con evidente giudizio ideologico.¹⁸⁰ Ancora, alla figura di *Orion* (v. 30), il gigante che nella mitologia greca rappresenta il cielo notturno, è legato il mitema delle stelle foriere di disastri.¹⁸¹

L'intera struttura dell'ode è in breve retta dalla progressione delle metafore, che permettono l'andamento della 'narrazione', e lo sviluppo di immagini che fanno 'presa' sulla mente del lettore. Tra la *facella* della serpentina *Aletto* e i *fulmini* del *nume sanguigno* si inserisce la prima parte del testo (vv. 1-8), quella che nel nostro commento abbiamo impostato come *descriptio* (cfr. *supra* 3.1.4).

Essa si estende fino alle tre strofi successive, sviluppando una lunga *comparatio* tra i *dispietati incendi* delle *fiamme ingiuste* e il *patrizio valor* del *nobil ferro* (vv. 13-27). In questi versi è opportuno notare come la rivolta sia descritta con lo stesso lessico e le medesime figure dell'eruzione vesuviana (ovvero la lotta dei giganti contro gli Olimpi).¹⁸²

Tra le *propizie stelle* e l'*ispano eroe* abbiamo infine il *récit* (vv. 32-48), che vede un sovvertimento della situazione iniziale e il conseguente termine della catastrofe. Esso si conclude con un'apostrofe al poeta Francesco Dentice,¹⁸³ invitato a 'temprare' la *cetra* per celebrare la vittoria del novello *semideo garzon* (vv. 57-64).

Un'analisi minuta delle soluzioni stilistiche di un testo come quello di Muscettola, ascrivibile alla categoria dell'ermetismo barocco, potrebbe

Madonna Santissima del Carmelo l'incendio del Vesuvio minacciava rovine priegossi la Vergine che ne liberasse Napoli, in *Poesie sacre*, cit.), e così via.

¹⁸⁰ Come spiega Silvana D'Alessio, siamo qui di fronte al caso del «condensato ideologico» (D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., p. 41). Definire i rivoltosi, ad esempio, *plebe infedel*, rivela la presenza di una struttura sociale – quella della nobiltà guarda con disprezzo al popolo –, che prende forma in peculiari concetti ed allegorie (cfr. *infra* Annesso alla tesi).

¹⁸¹ Per una definizione di mitema si rimanda al paragrafo 4 del presente capitolo.

¹⁸² Si noti al riguardo come al verso 21 le difese dei rivoltosi siano definite *ribellanti mura*, e come lungo l'intera *comparatio* la guerra proceda tra *fere procelle* e *sassi infranti*, ovvero attraverso i Motivi della mitica battaglia di Flegra.

¹⁸³ Il paratesto della canzone riporta infatti la dedica *Al signor D. Francesco Dentice*, amico e sodale di Antonio Muscettola. LEONE M., *Muscettola, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 77, 2012.

agevolmente confermare quanto abbiamo osservato nei paragrafi precedenti (*supra* 4.3). In particolare, da una simile analisi si potrebbero trovare ulteriori prove a favore di quella interrelazione tra repertorio simbolico della catastrofe e impianto ideologico della rappresentazione dei disastri: un'interrelazione che diventa decisamente più marcata nel caso di testi politicamente 'orientati'.

Questa poesia è infatti testimonianza non di un evento ineffabile come una catastrofe naturale, quanto piuttosto di una delicata situazione sociale.¹⁸⁴ Le diverse simbologie adoperate sono in essa un chiaro 'riuso' di immagini che, se da un lato conferma la forte 'dialogicità' tra i testi del disastro, dall'altro ci spinge a interrogarci sul significato di un materiale che è in funzione diversa da quello contenuto nei testi definibili come 'epifanici'.¹⁸⁵

Secondo Lotman è opportuno in questi casi parlare di «evoluzione dei sistemi semiotici», ovvero quando «qualche segno o tutto un messaggio (o un frammento di un messaggio) può essere incluso nel testo di un altro sistema segnico come sua parte costitutiva, ed essere conservato anche in seguito come tale». In questo modo esso «subisce uno spostamento di funzione», la quale da simbolica diventa estetica, e fa sì che il testo perda la sua originaria valenza «mitologica o rituale». ¹⁸⁶

Per lo studioso, anche quando ci si imbatte in modelli di rappresentazione archetipica, ad esempio le raffigurazioni della Natura discusse nel paragrafo precedente, o le combinazioni di più simboli «in forma di strutture complesse», essi rappresentano, in casi come questi presentati, «parti di un testo secondario, costruito mediante un "rimescolamento" dei costituenti originari che hanno perduto la loro funzione sintattica, [...] la semantica fondamentale del testo». ¹⁸⁷

¹⁸⁴ È qui importante ricordare come anche un disastro politico, in quanto assimilabile alla catastrofe *tout court*, si struttura sulle stesse topiche dei disastri naturali (ad esempio l'influenza delle stelle o lo sconvolgimento dell'equilibrio universale). Anche nei testi sulla rivolta, infatti, pur se 'manipolati' ideologicamente, è possibile rinvenire uno schema immaginifico stereotipato della catastrofe, come spiegheremo successivamente (*infra* 5.1 ss.).

¹⁸⁵ Cfr. BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, op. cit.

¹⁸⁶ LOTMAN J., *Tesi per un semiotica delle cultura*, op. cit., pp. 116-117.

¹⁸⁷ *ivi*, p. 128. È importante sottolineare, considerata la vicinanza al ragionamento presentato nei paragrafi precedenti, come Lotman pur parlando di Barocco avesse in mente esempi provenienti dalla mitologia slava, e in nessun modo assimilabili alla tradizione occidentale, se non soltanto da un punto di vista che tiene da conto i concetti di archetipo e di universalità di determinate strutture immaginifiche (*supra* 3.4).

Su tale affermazione, che fornisce ulteriori strumenti all'interpretazione delle immagini nelle liriche del disastro, torneremo in maniera approfondita nel capitolo 5. Nelle conclusioni di questo capitolo dimostreremo come essa, pur risultando in alcuni casi valida – soprattutto per le poesie sul tema della rivolta –, sia invece inadeguata per quei testi dove una «funzione rituale» è davvero ben chiara, e dove gli elementi mitici e religiosi sono utilizzati in funzione di 'riscatto' dell'io, nonché di 'recupero' della storia di fronte al crollo imminente della civiltà.

Per portare un esempio che calzi col nostro discorso, si pensi ai numerosi testi che presentano i simboli del padre e della patria (come il sonetto di Giuseppe Battista, *Parte di Napoli per la patria in tempo di tumulti*, o la canzone di Carlo Buragna, *Per la venuta del Signor Don Giovanni d'Austria in Italia*, entrambi commentati nella sezione antologica), e a come tali immagini siano utilizzate in funzione di 'richiamo ideologico' alla ricostituzione di un ordine interno.

Come nota Silvana D'Alessio, nei testi sulla rivoluzione di Masaniello «padre e patria si separano. È in realtà una spaccatura, se si pensa che [...] l'archetipo paterno è stato dappertutto oggetto di una venerazione costante. Parole come patria, patriottismo, patriarca [...] riscuotevano un'adesione spontanea» [...].¹⁸⁸

Se da un lato dunque qui si affronta il problema di una testimonianza storico-politica, a cui consegue la possibilità di utilizzare questi testi come materiale documentario – sebbene all'interno delle strutture tipiche della poesia lirica (*infra* 5.2 ss.) –, dall'altro ci confrontiamo ancora col problema della testimonianza affettiva,¹⁸⁹ legata alla perdita dei propri riferimenti domestici, i

¹⁸⁸ D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., pp. 58-59. La studiosa riporta e commenta un ragionamento tratto da VOLKOFF V., *Il re*, Napoli, Guida, 1989, pp. 46 ss.

¹⁸⁹ È utile chiarire che con queste categorie ci muoviamo all'interno del ragionamento di Boltanski. Come spiega lo studioso, nel caso di testimonianze letterarie è opportuno parlare di 'topiche' della informazione mediale, o della 'testimonianza a distanza', specificando come il termine vada interpretato nei canoni dell'antica retorica, in quanto tali topiche coinvolgono «both an argumentative and an affective dimension». Esse sono catalogate in numero di tre, *the Topic of Denunciation*, *the Topic of Sentiment*, *the Aesthetic Topic*, e nei testi sulla rivolta le affrontiamo per intero. Quella della 'denuncia' è presente nei testi di 'accusa' e 'indignazione' di Giuseppe Battista, in cui si legge di *Tifei e insani Egei che han di barbara strage avida sete*, dove Masaniello è inquadrato nell'ottica del 'carnefice', di cui il Vicereame spagnolo è la

quali fungono da «indici di senso» per l'individuo che non riesce più a orientarsi nella realtà.¹⁹⁰

La rivolta, in breve, agisce e viene rappresentata come qualsiasi altra catastrofe, ossia come un evento traumatico che spezza gli equilibri abituali del mondo ordinario (cfr. *supra* 3.4).¹⁹¹

Per quanto riguarda nello specifico la presenza di un impianto simbolico 'patrio' nelle poesie sulla rivolta, che rientra nei tentativi di ricostruzione di tali indici di senso, risulta qui sufficiente un breve riferimento a un discorso che approfondiremo nel capitolo successivo.

Esso è quello dell'utilizzo della figura di San Gennaro – che è il santo *patrono* della città – come santo protettore delle rivoluzioni. In tale veste, che è frequente nella cultura napoletana del Seicento,¹⁹² lo si trova ad esempio nel sonetto di Tommaso Gaudiosi *A San Gennaro protettore nelle rivoluzioni di Napoli*, commentato nell'annesso alla tesi.¹⁹³

Le poesie su Masaniello, risulta dunque evidente, trattando la rivolta come una catastrofe umana e civile, rivelano anch'esse una «crisi della presenza» a cui consegue un 'ancoraggio' all'elemento mitico e religioso – che è il punto verso cui convergono tutte le poesie del disastro –.

vittima. Quella del 'sentimento', ovvero della 'compassione' e della 'empatia', è presente in una canzone di Antonio Muscettola legata agli avvenimenti che immediatamente precedono le 10 giornate di Masaniello, dove la 'urgenza' nei confronti delle ripercussioni sul popolo napoletano è denunciata a più riprese. La topica 'estetica' è legata a quanto abbiamo definito il processo di 'sublimazione', ovvero la resa in forma artistica di uno 'spettacolo orribile'. Nel nostro caso essa è sempre sottesa alle prime due topiche, e ne rappresenta una sorta di macrocategoria, che Boltanski definisce la 'metafora del *theatrum mundi*' (*supra* 3.3). BOLTANSKI L., *La souffrance à distance*, op. cit., pp. 15, 80-117.

¹⁹⁰ *Infra*. Cfr. DE MARTINO E., *Il mondo magico*, op. cit.

¹⁹¹ ALFANO G., *Introduzione* a ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., op. cit.

¹⁹² D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., pp. 159-160. L'opera a cui la studiosa fa riferimento è Scipione Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, Stigliola, 1647. In essa è riportata l'opinione secondo cui il Vesuvio, attraverso le eruzioni, preannunciava le sollevazioni popolari.

¹⁹³ Tommaso Gaudiosi, *L'arpa poetica*, cit. Per un approfondimento sul legame tra santi ed eventi politici, sebbene lontano dal Barocco italiano, può essere utile indirizzare il lettore anche al recente A.A.V.V., *A la luz de Roma, Santos y Santidad en el barroco iberoamericano*, Sevilla, E.R.A., 2020.

Riassumendo tutti gli elementi più interessanti emersi dall'attraversamento delle categorie di disastri individuate nel *corpus*, i testi dedicati alla rivolta del 1647-1648 risultano utili per introdurre alcuni concetti che ci aiuteranno ad affrontare le conclusioni del presente studio.

Esse mirano principalmente a due obiettivi. Il primo è spiegare che il *corpus* di liriche sui disastri è la testimonianza di una crisi della presenza dell'uomo del XVII secolo (un elemento a cui abbiamo accennato in 4.2). La sua lettura rivela la 'costruzione' di un 'immaginario apocalittico' che, sebbene inquadrato all'interno di categorie letterarie come la stereotipia narrativa o la medialità delle immagini, sembra sfuggire a una cornice esclusivamente retorica, e inserirsi in uno sfondo di tipo 'antropologico'.

Il secondo obiettivo è dimostrare la possibilità di lettura del *corpus* come un documento storico. Ciò avviene attraverso la messa in evidenza di due aspetti estremamente peculiari dei testi raccolti. Il primo è relativo alla conservazione di un sapere enciclopedico che trasmette norme e precetti naturalistici (su cui influisce il già evidenziato legame con le *Poetiche* meridionali), nonché all'individuazione di una serie di comportamenti 'pubblici' che la società del '600 riteneva utile adottare in situazioni emergenziali.¹⁹⁴

Il secondo aspetto riguarda la 'novità' della poesia dei disastri, che si rivela sia in quanto prodotto corale, in cui il singolo testo è parte di un tema collettivo che 'trascende' il principio autoriale, sia in quanto elemento di una «memoria funzionale».¹⁹⁵

In particolare quest'ultimo punto giustifica l'operazione che si trova alla base del presente studio: la formazione di un *corpus* ordinato cronologicamente. Esso permette una corretta lettura non solo dell'impatto di queste catastrofi (e della loro costruzione letteraria), ma anche del conseguente tentativo di ricostruire un'identità che rischia, e dunque teme, di perdersi.

¹⁹⁴ Si fa qui soprattutto riferimento alle numerose processioni che caratterizzano la società del disastro, sul cui svolgimento apprendiamo sia da testi in prosa come trattati e relazioni, sia da alcune delle poesie raccolte (*infra* 5.3).

¹⁹⁵ Sulla differenza tra memoria funzionale (o viva) e memoria culturale (o memoria archivio) interveniamo nel capitolo successivo. Si rimandi al momento almeno a ASSMAN J., *La memoria culturale, scrittura, ricordo, identità nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, e MASTRUZZO A., *Scrittura e memoria collettiva. A proposito di un recente saggio di Jan Assmann*, «Scrittura e Civiltà», XXII, Olschki, 1998.

Capitolo 5 Segni e presagi della ‘fine del mondo’ Un’apocalisse culturale

La nostra civiltà è in crisi: un mondo accenna
ad andare in pezzi, un altro si annunzia.

Ernesto De Martino, *Naturalismo e
storicismo nell’etnologia*

1. Un immaginario apocalittico: «crisi della presenza» e ricostruzione della realtà nella poesia dei disastri

Siamo giunti a un punto del ragionamento in cui il concetto di crisi della presenza si impone con forza (cfr. *supra* 4.5). È dunque opportuno indicare che esso, inteso come condizione di “rischio” in cui gli individui temono di perdere i propri “indici di senso”, i punti di riferimento all’interno di una comunità, trova ampio riscontro nello studio di De Martino sulla persistenza di un *mondo magico* nella cultura del Meridione d’Italia.¹ Per lo studioso la crisi della presenza è caratteristica di quelle condizioni in cui l’individuo, al cospetto di particolari eventi come malattia, morte, conflitti, sperimenta una crisi del suo essere storico, della «possibilità di *esserci* in una storia umana».

Poiché in queste situazioni «il dato esistenziale che ha scatenato la crisi viene mentalmente astratto dal contesto storico per entro il quale è stato esperito, e viene ricondotto a un tempo e a una vicenda mitici»,² è importante sottolineare come tale concetto non solo risulta uno strumento adeguato al nostro campo di analisi, ma come esso è soprattutto utile a rilevare l’importanza della poesia dei disastri nella storia del XVII secolo. Le categorie del mito, della religione e del simbolo individuate nelle liriche raccolte agiscono infatti da elementi risolutivi di una crisi: essi hanno la facoltà di astrarre l’uomo dalla «casualità» della Storia e fornirgli la possibilità di ricostruzione di un senso della realtà.

Come l’antropologo spiegherà in uno studio successivo, «quando un certo orizzonte sensibile entra in crisi, il rischio è infatti costituito dal franamento di ogni limite [...], che è quanto dire: il nulla avanza», il mito o la religione (quindi

¹ Cfr. DE MARTINO E., *Sud e magia*, Roma, Donzelli, 1959.

² Ivi, pp. 30-32.

uno sfondo al contempo irreal e realistico) si fanno in questo senso ‘restauratori’ «di un mondo in crisi». «L’impiego di un orizzonte», che sia o meno allegorico, è infatti latore di una prospettiva «delimitatrice ed individuante», dunque garante, in breve, di una presenza.³

Per De Martino «la presenza non può tollerare contenuti estranei [...] e ne corregge la irrelatività e la estraneità rispetto alla coscienza, preparandosi a conferire ad essi un significato per instaurare con essi una relazione». Il fine di «questa riplasmazione di contenuti che si presentano al di fuori dell’orizzonte consueto della coscienza, passando attraverso un’articolata serie di pratiche, di istituti, temi, figurazioni e riti» è quello «di padroneggiare gli elementi estranei col ricondurli nell’orizzonte in cui la presenza può ri-comprenderli».⁴

Il presente ragionamento risulta applicabile alla poesia dei disastri perché essa è il prodotto di un *homo religiosus* di matrice durandiana (e demartiniana),⁵ per il quale la religione o la *magia* «intervengono per ottenere il riscatto della presenza dalla sua profonda, estrema crisi». La particolare ‘apparizione’ di San Gennaro (o di altri personaggi numinosi) individuata nei testi risponde proprio a questa funzione: essa è lo strumento di cui l’uomo si serve per entrare in rapporto con la propria labilità, una forma di «magia imitativa» con cui si convince di reagire alla «percezione costante del rischio».⁶

³ DE MARTINO E., *Dalla crisi alla presenza della comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987, p. 97. Non sfuggirà come il presente ragionamento è molto simile a quanto abbiamo precedentemente spiegato tramite Jung, per cui si rimanda ai capitoli 3.4 e 4.4. Il mito e la religione rappresentano infatti «l’attualizzazione di un senso», la «fondazione» di una «memoria culturale [...] e collettiva». Cfr. anche ASSMAN J., *La memoria culturale, scrittura, ricordo, identità nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 61-62.

⁴ DE MARTINO E., *Il mondo magico*, op. cit., pp. 104-106. Lo stesso ragionamento, come mostrato nei precedenti capitoli, è alla base delle teorie di LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre*, op. cit.

⁵ Cfr. DURAND G., *L’imaginaire, essais sur les sciences et la philosophie de l’image*, op. cit., pp. 48-49.

⁶ DE MARTINO E., *Il mondo magico*, ivi. Come a breve spiegheremo, risulta qui lecito rifarsi alle categorie di Jan Assman di «coerenza rituale» e «coerenza testuale» (*La memoria culturale*, ivi, pp. 63-65). Molte poesie del disastro svolgono infatti il ruolo di un ‘rituale letterario’ che rispecchia appieno le «forme ritualistiche» individuate dallo studioso per i testi antichi. È tuttavia opportuno segnalare che, se Assman riferisce tali categorie ai testi sacri delle civiltà

È per tale motivo che in questo studio è stato possibile trattare di immagini con valenza archetipica, di metafore che sfiorano il confine del simbolismo, di allegorie *in factis* e *in verbis*.⁷ In un mondo alle soglie della civiltà moderna, che interpreta però segni e manifestazioni della Natura alla maniera dei popoli antichi, bisogna interrogarsi seriamente sulla funzione di tali ‘epifanie’, perché esse trascendono la semplice finzione letteraria.⁸ I disastri, *Pesti, Guerre, Tremoti, Incendii*, come spiega Giuseppe Teodoli, uno dei poeti religiosi del nostro corpus, non sono altro che *segni del Ciel, [...] / Del sommo Dio la mano onnipotente / Per dar le Rose a Giusti, a Rei le Spine*.⁹

I simboli, gli emblemi, i riferimenti alle immagini mitiche (che esse siano religiose o mitologiche) rappresentano una sorta di «memoria mimetica» (*infra* 5.4):¹⁰ essi immettono la memoria viva (o memoria funzionale, l’atto concreto

arcaiche, esse saranno da noi utilizzate soprattutto per un ragionamento sulla cultura magistica di cui molte liriche secentesche sono ‘imbevute’, al fine di inquadrare la poesia dei disastri come il più tipico prodotto della cultura barocca meridionale.

⁷ Sebbene i nostri testi trattino di eventi reali è opportuno non dimenticare che essi sono prodotti poetici, possiedono dunque una forte carica simbolica (*supra* 4.3). Come abbiamo spiegato attraverso Claudio Scarpati ed Eraldo Bellini (*supra* 1.7), nel Seicento è difatti «l’edificio simbolico» a incorporare il vero della storia e il finto dell’invenzione in poesia (BELLINI E., SCARPATI C., *Il vero e il falso dei poeti*, op. cit.).

⁸ Come spiega Augusto Placanica (*Segni dei tempi. Il modello apocalittico nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 1990), l’uomo del Seicento interpreta i fenomeni della natura come connessi tra loro. Egli non è in grado considerarli come eventi a sé stanti, e cioè come ‘fatti’ pienamente scientifici, ma li percepisce come ‘segni’ da interpretare di una Natura ‘divina’. Come anticipato nel capitolo 2, l’individuo barocco considera la valenza fenomenica assolutamente parziale, o comunque bisognosa di una decifrazione in chiave simbolica con intenti celebrativi, moralizzanti o didascalici.

⁹ Cfr. Giuseppe Teodoli, *Sonetto*, in *Il Vesuvio fiammeggiante poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632, vv. 5-8.

¹⁰ ASSMAN J., *La memoria culturale, scrittura, ricordo, identità nelle grandi civiltà antiche*, op. cit., pp. 65-72. La memoria mimetica è la memoria che concerne «il fare e l’agire». La nostra idea è che questi testi insegnino (soprattutto tramite immagini) come comportarsi durante il disastro, quali rituali adottare, a quali santi rivolgersi, quali azioni eseguire in tempo di emergenza. Essi mostrano altresì aspetti culturali, attraverso l’utilizzo dei saperi scientifici e

ma atemporale) nelle funzionalità di una memoria archivio (o memoria culturale, dunque la tradizione scritta). Numerosi testi del *corpus* forniscono le basi di questa interpretazione, la quale è riscontrabile anche in quelle *Poetiche* naturalistiche che abbiamo posto alla base della nuova poesia meridionale (*supra* 3.4).¹¹

Si pensi al sonetto di Biagio Cusano *Mentre nella festa della Madonna Santissima del Carmelo l'incendio del Vesuvio minacciava rovine priegossi la Vergine che ne liberasse Napoli*, o alla canzone di Antonio Muscettola *Per San Rocco, in occasione di pestilenza*,¹² o ancora ai numerosi testi sul santo patrono di Napoli, il cui rituale dello scioglimento della lava-sangue richiama un sottofondo magico e arcaico: l'apparizione dell'elemento 'numinoso', dunque

naturalistici: come evitare il contatto coi malati di peste, come interpretare i segni delle stelle per predire una sciagura, e così via.

¹¹ DE MARTINO E., *Il mondo magico*, op. cit., p. 276: «I fatti paranormali possono certamente essere considerati *come se* fossero fatti naturalistici: anzi giova considerarli come tali, al fine di aprirsi al problema della loro realtà. L'errore comincia quando si presume di poterli effettivamente intendere senza la considerazione naturalistica, dimenticando che essi sono fatti culturali che appartengono a un cosmo storico particolare nel quale nacquero come espressione di un dramma esistenziale definitivo. Invece di sollevare nella memoria tale dramma (la presenza che vuole esserci nel mondo) [...] si trasferisce nel mondo magico la nostra considerazione naturalistica, e si immagina che l'uomo magico abbia osservato i fenomeni paranormali così come noi osserveremmo un fenomeno della natura, e li abbia poi presi a fondamento delle sue illazioni erronee. In luogo di ricostruire il nesso magico presenza-mondo che si esprime, fra l'altro, anche nella realtà paranormale, si attribuisce all'età magica la nostra presenza decisa e garantita da un mondo dato, obliterando che il problema vero non è l'uomo magico che osserva i fenomeni paranormali, ma piuttosto la presenza che, impegnata nel dramma individuante della magia, produce condiziona e regola quei fenomeni, esprimendo in essi il suo dramma».

¹² La canzone di Muscettola testimonia la particolare usanza di riversare il *surplus* dei morti di peste nel cratere del Vesuvio, il primo 'male originario', nonché causa, nella cultura popolare, dei disastri successivi: «Son già colmi i sepolcri; il monte, e 'l piano / Spars'è di membra impure, / Ne la pietà fra tanti scempi ha loco; / A l'avidò Vulcano / Si danno in preda gl'insepolti, e pure / A tanti estinti ogn'alto incendio è poco, / Que', ch'avanzano al foco / Che non è tutti a divorar bastante, / Han tra viscere sozze urna spirante. // Pietà, pietà mio Dio».

mitico, è infatti una difesa contro la *psicosi sociale*, la quale è storicamente condizionata da una situazione emergenziale.¹³

La poesia dei disastri appare così una collezione di culti e di tradizioni condivise da un 'gruppo', e in questo senso si può affermare che essa codifichi una memoria culturale, dal momento che soltanto se «messe per iscritto» determinate tradizioni possono assumere un significato storico.¹⁴ Tale poesia è pertanto la memoria di un'epoca, giacché mostra i miti, le credenze, e i rituali su cui si fonda il sapere collettivo di una società, e fornisce un adeguato 'codice' di lettura di quel mondo.

L'utilizzo di questi testi come attestazione di un 'rituale letterario', inoltre, testimonia come il susseguirsi di eventi calamitosi non permettesse, alla comunità del XVII secolo, una ricostituzione dell'ordine sociale distrutto, con la conseguente fondazione di un 'mito del ritorno' all'archi-disastro dell'eruzione vesuviana.

Il disastro del 1631 (il tema più frequente del *corpus*, quasi da potersi considerare esso stesso un *tòpos*, *supra* 3.5) diventa un «evento primordiale [...] che può essere ripetuto ritualmente» al fine di «destorificazione del divenire storico»: esso ricopre in breve la funzione di un *mito delle origini*. La «rottura dell'ordine abituale» determinata dalla catastrofe spezza infatti la temporalità della storia e «chiama la presenza a uno sforzo più alto del consueto [...] per impegnarla nell'agone che caratterizza il rito e la magia».

L'utilizzo di un simbolismo mitico-rituale «come piano di prefigurazione della imprevedibilità critica del futuro e quindi come attenuazione e mascheramento della storicità del possibile futuro accadere» spiegherebbe in tal

¹³ Al riguardo si rimanda a LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, op. cit., pp. 33-34: «Comme cela a été maintes fois souligné, les récits mythiques de la catastrophe, bibliques et mythologiques, continuent à modéliser les représentations des XVIème, XVIIème, XVIIIème siècles et bien au delà. D'un point de vue psychologique, le mythe répare l'hiatus cognitif produit par les catastrophes grâce à l'attribution de responsabilités essentiellement humaines, permettant de construire des liens de cause à effet là où ils manquent de façon insupportable. Du point de vue herméneutique, le mythe fait de la catastrophe un signe qui opère à la fois sur la chaîne syntagmatique et paradigmatiche: verticalement, chaque événement catastrophique répète l'origine et annonce la fin, dans une perspective eschatologique; horizontalement, il est toujours la métaphore d'un autre désastre».

¹⁴ ASSMAN J., *ivi*.

senso un modello reiterato di rappresentazione del disastro in testi ed autori diversi, dall'eruzione del '31 al terremoto dell'88.

Come si può constatare dalla lettura del *corpus*, «la fine dell'ordine mondano esistente può essere considerato come *tema culturale* nel quadro di determinate figurazioni mitiche che vi fanno espresso riferimento, per esempio come tema delle periodiche distruzioni e rigenerazioni del mondo, [...] o come tema della catastrofe terminale».¹⁵

5.2 Stereotipia e medialità nella poesia dei disastri

Il tema della «catastrofe terminale», o l'immaginario della 'fine del mondo' comincia a presentificarsi nella letteratura del Seicento a partire dall'eruzione vesuviana, dunque in testi databili dal 1632, mentre è assente nella produzione lirica del primo barocco (1585-1631).

Selezionando i versi di chiusura di una 'rosa' di sonetti e di canzoni tra il 1632 e il 1692, quanto si nota è la presenza di emblemi, ammonimenti, sequenze gnomiche e simboli di un'apocalisse imminente:

Francesco Antonio Tomasi, *Sonetto in Il Vesuvio fiammeggiante, poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Beltrano, 1632: «Strage di genti, di Cittadi, e Ville, / Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti / Forse d'udire il suon d'ultime squille?».

Antonio Muscettola, *Nelle presenti calamità d'Italia s'ammira non men' il senno, che la pietà della serenissima Republica di Venezia* in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659: «Ma folle, ove ti mena / Per vagheggiar di tante glorie il lume, / Devota ambizion lungi dal segno? / Deh frena omai, deh frena / De le palustri tue cerate piume / L'eccelso volo a temerario ingegno; / Del tempestoso regno / Per troppo alzar l'ambiziose penne / Già volante garzon gioco divenne».

Tommaso Gaudiosi, *Dopo la peste del 1656* in *L'Arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671: «E, quando fia ch'a pullular ritorni / il mondo estinto, avrà già chiusi a queste / misere luci eterna notte i giorni. // Oh! piaccia almeno al regnator celeste / ch'al nostro clima ogn'altro eccidio torni, / fuor che 'l nome essecrabile di peste».

¹⁵ DE MARTINO E., *ivi*, pp. 151-152, 198.

Giacomo Lubrano, *Terremoto terribile accaduto in Napoli nel 1688*, in *Scintille poetiche*, Parrino-Mutii, Napoli, 1692: «A' troni ancora, a' templi è base il loto: / su le tombe si vive; e spesso atterra / le nostre eternità breve tremoto».

Delle sequenze proposte abbiamo nei capitoli precedenti analizzato il legame con la società che le produce, spiegando come esse fossero il frutto, da una parte, della cultura gesuitica che inquadra tali immagini nell'ottica di un pentimento 'risolutore',¹⁶ dall'altra di una struttura retorica che organizza i dispositivi figurali in costrutti ben noti alla mente dell'uomo del tempo (Cfr. *supra* capp. 2.3.5, 4.4). Ora risulta importante evidenziare come le immagini della fine del mondo in esse inserite seguano uno schema preciso: la stereotipia mediale.

La stereotipia, ovvero la ripetizione di uno schema fisso nella descrizione dell'evento catastrofico – precisamente di un *disegno* che 'pro-ietta' il trauma –, è associata al meccanismo di iterazione: la lirica dei disastri rappresenterebbe in questo senso una volontà di «rifinitura» 'ossessiva' della parola poetica, e avrebbe come scopo la mimesi perfetta del disastro,¹⁷ la sua acquisizione attraverso processi analogici.¹⁸

¹⁶ Tale caratteristica, che riguarda i modi in cui la società barocca si organizzava per far fronte al disastro, è uno dei fattori che incidono sulla strutturazione della poesia catastrofica come poesia comunitaria, dunque 'corale' (*infra* 5.4). Nella logica del pentimento, il "ripiegamento sull'io" della poesia lirica si trasforma in "ripiegamento di comunità", e fa sì che i nostri testi possano essere inquadrati nella cornice di una poesia collettiva.

¹⁷ Cfr. VOLMAT R., *L'Art psychopathologique*, Paris, Presses Universitaires, 1955. È opportuno segnalare che il nostro ragionamento è reso possibile dalla forte influenza del magismo meridionale. L'ipotesi qui considerata è che il rifacimento di questi testi a *Poetiche* 'imbevute' di cultura magistica (come quella di Campanella, che considera la *fictio* poetica solo nei canoni di una 'perfetta imitazione', *supra* 3.4) potrebbe significare acquisizione e dunque controllo dei fenomeni naturali.

¹⁸ È qui utile un breve accenno a FOUCALT M., *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 32-34. Come spiega lo studioso, fino al termine del XVI secolo, e nella prima metà del XVII, la «ressemblance» è stata alla base di ogni manifestazione della cultura occidentale, soprattutto quella scritta. Tramite essa era reso possibile il funzionamento dei simboli, la conoscenza delle cose «visibles et invisibles». L'arte della "rappresentazione", che si struttura «comme répétition et imitation», permette infatti di districare la conoscenza del mondo, come Foucault dimostra

Iterazione nella poesia dei disastri vuol dire soprattutto geometrismo, inserire ogni elemento ‘narrativo’ nuovo (ad esempio l’episodio storico di una catastrofe) come parte di una struttura retoricamente precostituita: la ‘geografia’ fantastica del mito, le figure della letteratura sacra o pagana, l’architettura immutabile delle forme secolari del genere lirico.

Tale impostazione ci ha permesso, nel terzo capitolo, un attraversamento del *corpus* attraverso la semantica dei prototipi, e di evidenziare la connessione tra le figure in esso ricorrenti. Tali schemi sarebbero risultati inapplicabili se non avessimo avuto alla base un modello di rappresentazione stereotipata che è imperniato su principî di medialità e geometrismo dell’immagine poetica.

Stereotipia e iterazione sono infatti considerabili «come rito di abolizione periodica del tempo». In questo senso l’interpretazione religiosa delle liriche dei disastri – come quella amorosa o celebrativa – corrisponde appieno a quanto De Martino definisce un «conato autistico di reintegrazione», uno ‘sforzo’ individuale e sociale di «depresentificare» la realtà.¹⁹

Il criterio di omogeneità culturale delle ‘topiche della catastrofe’ risulta dunque valido anche per l’interpretazione psico-sociale del *corpus* (*supra* 4.4 ss.), dal momento che esso è lo strumento per distinguere la credenza di una società dall’ossessione del singolo. Ciò vuol dire che tale criterio permette di considerare l’*esperienza di fine del mondo* come un dato culturale piuttosto che una forma di ‘delirio’,²⁰ quanto attraverso un approccio semiotico si è definita una *disaster syndrome* della civiltà meridionale del XVII secolo.²¹

attraverso passi della *Magia naturale*, cit., di Giambattista Della Porta (*supra* 2.5), e del *De sensu rerum et magia*, cit., di Campanella.

¹⁹ DE MARTINO E., *Sud e Magia*, op. cit., pp. 203-204. Per un corretto inquadramento del binomio magia-religione si rimanda all’antologia curata da DE MARTINO E., *Magia e Civiltà*, Milano, Garzanti, 1962, e precisamente al capitolo dedicato alle teorie di Lévy Bruhl, pp. 80-86. Nei testi da noi raccolti abbiamo infatti a che fare sia con atti religiosi – ad esempio le processioni –, che secondo l’antropologo sono essenzialmente volti ad ‘ingraziarsi’ la divinità; sia con atti magici – il miracolo di San Gennaro –, i quali seguono invece dinamiche non condizionabili dagli atti degli uomini, e sono per così dire ‘casuali’.

²⁰ DE MARTINO E., *Il mondo magico*, op. cit., p. 242: «Se il dramma esistenziale magico è caratterizzato dalla presenza insidiata che si riscatta dal rischio di non esserci nel mondo, allora sia il momento del rischio che quello del riscatto, sia il rischioso scompaginarsi della compagine della presenza, sia il controllo che il padroneggiamento di questa perdita di orizzonte, debbono essere giudicati per entro la individualità del dramma storico concreto che

È qui utile ricordare come già per José Maravall il discorso psico-sociale ‘corresse’ sulla stessa linea di quanto è risultato un meccanismo di controllo di massa di tipo mediale e conservatore. Citando Tapié, lo storico spagnolo spiegava come i processi di “azione psicologica sulla società”, da noi individuati in quei testi che mirano a un controllo dell’informazione, fossero da individuare nell’organizzazione della civiltà barocca *tout court* (*supra* 2.5 e 2.6).²²

Nel segnalare le molte analogie tra i dispositivi mediali della società del XVII secolo e quella odierna, quanto è uno ‘schema compositivo unitario’ delle topiche del disastro a noi appare paragonabile alla funzione delle immagini catastrofiche nei *media* contemporanei. La possibilità di considerare la poesia lirica dei disastri come un vero e proprio *medium* culturale ci permette di utilizzare la medesima chiave di lettura dei più recenti studi sulle calamità.²³

Gli emblemi, i simboli, le metafore, quanto è in breve la ‘plasmazione’ di una poesia visuale che ‘gioca’ sul dispositivo ecfrastico (a causa soprattutto delle regolamentazioni dei trattati di Retorica e Poetica), e che si rifà alla iconologia religiosa e ai protrettici delle grandi opere sul concettismo, sono i riflessi di una società che si ‘organizza contro le calamità’ in un «dirigismo estatico per la presenza».²⁴

caratterizza la magia. L’errore di una psicopatologia non consapevole dei suoi limiti sta proprio nel fatto che essa tende a fare astrazione da questa storicità, e a tutto agguagliare nella indifferenza storiografica dei concetti di “sintomo”, “sindrome”, “delirio”, “fobia” ecc. Una determinata situazione psichica non è vista nel rapporto storico culturale in cui si trova, e in cui riceve senso e valore, ma viene astratta da quel rapporto e artificialmente paragonata e agguagliata a una situazione psichica che, ricevendo senso e valore in un rapporto storico sostanzialmente diverso, solo apparentemente è analoga».

²¹ Cfr. VIOLI P., *Paesaggi della memoria*, op. cit.

²² TAPIÉ L. V., *Barocco e classicismo*, op. cit., in MARAVALL J., *La cultura del Barocco*, op. cit., pp. 132-138, 151-153.

²³ Si pensi a LINO M., *L’Apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*, Firenze, Le Lettere, 2015, o a COMETA M., *Visioni della fine, apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Palermo, Duepunti, 2004, studi che mostrano come la letteratura apocalittica è strettamente intrecciata con la cultura di massa, le sue immagini e le sue mitologie. Si rimandi inoltre al già citato CASSONE IDONE V., SURACE B., THIBAUT M., *I discorsi della fine, catastrofi, disastri, apocalissi* (cfr. *supra* 4.4.2).

²⁴ MARAVALL J., *ivi*. Cfr. *supra* 3.5.

Il *corpus* disastroso rivela così una tensione non conciliabile tra bisogno di espressione individuale (che esso sia il bisogno di ‘raccontare’ una storia o quello di espressione del proprio dolore) e manipolazione di una civiltà di massa. Esso è un documento storico unico e peculiare, capace di mostrare al contempo la storia del singolo uomo e quella della società in cui egli è inserito.

5.3.1 La poesia dei disastri come documento storico-antropologico

Come abbiamo dimostrato nel capitolo 3, la lirica dei disastri funge da strumento di controllo di una società di massa. Il potere simbolico che questo strumento esercita nella individuazione di un ‘senso del disastro’ permette all’individuo una re-interpretazione della Storia, alla ricerca di elementi che possano orientarlo a una maggiore consapevolezza del suo trovarsi all’interno di essa.

«Chi rappresenta la catastrofe», spiega Bruno Surace, studioso del rapporto tra semiotica e media moderni, se ne fa infatti sempre «esegeta, [...] proponendone schematizzazioni che, benché spesso dissimili o terminologicamente eterogenee, posseggono una loro coerenza interna». La catastrofe è dunque un evento traumatico che introduce un cambiamento drastico, uno «snodo», nella visione di Surace, «che si potrebbe descrivere con la metafora lotmaniana dell’esplosione» (su Lotman cfr. *supra* 4.3).²⁵

«Opponendosi all’insignificanza e all’imperscrutabilità della vita e del senso umano», l’immaginario della catastrofe, caratterizzato dal gusto dell’eccesso e dal ‘piacere’ del rovesciamento (elementi che nella poesia barocca diventano indicatori di una precisa tipologia lirica), conferisce e allo stesso tempo modifica «il senso» dell’avvenimento. Di contro, tuttavia, esso presuppone anche un avvenimento «che sia dotato naturalmente di senso», al fine di trovare una struttura interpretativa in cui inserire e interpretare il senso individuale.²⁶

²⁵ CASSONE IDONE V., SURACE B., THIBAUT M. (a cura di), *I discorsi della fine*, op. cit., pp. 66-67.

²⁶ IBIDEM. Come spiegheremo di seguito, si fa qui soprattutto riferimento alla categoria di ‘presa estetica’ sulla realtà di GREMAIS A., *De l’imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, e a come essa viene relazionata alle catastrofi. La presa estetica greimasiana è la riduzione di un evento reale ai paradigmi conoscitivi del singolo. Tali paradigmi, che sono di tipo soggettivo, ma di «valore culturale e collettivo», rappresentano un momento di «riorganizzazione dei

Se per lo studioso la potenza delle immagini catastrofiche nei media contemporanei «sembra farsi latrice di questa estetica», nel presente studio è l'*enargheia* ad assolvere a tale funzione, dunque il dinamismo che può assumere l'ampio spettro metaforico. Se la catastrofe è un evento che si «reifica» soprattutto attraverso la visualità, non deve stupire il suo paragone con i moderni mezzi visuali, né la sua valenza documentaria o 'testimoniale' di una storia.

Sia il rito sia la costruzione di una storia (dunque sia la tradizione mitica che quella culturale) si basano infatti sulla ripetizione, sulla costruzione di un senso, e sulla stratificazione dei prodotti culturali. Nella poesia dei disastri è il mito a fornire questa linearità: ripetizione, schema narrativo, medialità.

Essi sono gli elementi principali della costruzione di una memoria, gli strumenti tramite cui la «scrittura comporta la produzione di un orizzonte di riferimento [...] un orizzonte entro cui i testi rimangano presenti», mentre la realtà storica risulta inevitabilmente assoggettata al tempo, dunque alla precarietà.²⁷

5.3.2 Una enciclopedia culturale

Risulta opportuno chiedersi, di fronte alla creazione di un *corpus* di poesie catastrofiche, quale 'senso' esso costruisca, e come questa collezione di documenti possa fungere da 'enciclopedia culturale' della società del XVII secolo (*supra* 3.5).

Il nostro *corpus*, in quanto comunicante con numerosi aspetti della cultura del tempo (nel senso di una «unità organica dello scibile»),²⁸ dona infatti

modelli culturali semiotici», i quali si rivelano inadeguati a cogliere l'esperienza del soggetto. Essa infatti è «intesa» ma al contempo «ineffabile», e 'libera' quindi i testi del disastro da categorie che in uno studio sulla poesia sarebbero esclusivamente di tipo retorico.

²⁷ Cfr. ASSMAN J., *La memoria culturale, scrittura, ricordo, identità nelle grandi civiltà antiche*, op. cit., p. 72.

²⁸ Cfr. VASOLI C., *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2005 (prima edizione 1987), pp. 7-40. È utile evidenziare che per lo studioso l'idea di enciclopedismo andasse di pari passo con «un metodo geometrico di organizzazione di sapere» in cui egli identificava la tendenza di ogni manifestazione culturale barocca. Anche la poesia meridionale rientra in questa tendenza, e la lirica dei disastri, in particolare, sembra esserne il suo massimo esempio.

credito a quanto Bonito definisce un «modello generale di sapere enciclopedico e metaforico» della cultura barocca, «in cui ogni disciplina, trova luoghi di analogie con altre discipline» (*supra* 4.3).

La lirica delle catastrofi, in breve, fornisce un vero e proprio ‘ritratto antropologico’ della cultura meridionale del XVII secolo, dal momento che tale poesia non mira soltanto a ricostruire una storia ma essa:

- 1) fornisce ‘precetti’ di comportamento ‘in caso di disastro’, come il pentimento, la preghiera, le processioni rituali, rivelandosi uno strumento utile per lo studio delle tradizioni del Sud Italia.²⁹
- 2) dona significato a eventi apparentemente soprannaturali e inspiegabili, tramite l’ausilio del mito e della nuova scienza, che si afferma in Europa nel XVII secolo (*supra* 2.5, 4.1).³⁰
- 3) mostra le conoscenze dell’uomo del tempo, e il suo modo di osservare la Natura. Tale interesse mira a individuare quei ‘segni della fine del mondo’,³¹ tramite i quali le catastrofi possono considerarsi interrelate.³²

²⁹ Si cita, ad esempio, la nona strofe della canzone di Galluppo *Per una seccità s’implora il Divino soccorso*, in *Poesie*, cit., «Pietà Signor; deh gira / L’orecchio a i mesti, e queruli ululati, / Degli orfani affannati, / De le vedove afflitte i pianti mira; / Sciolto il crin, scalzo il piede, / Catenata la gola, attorto il crine, / Di penitenti spine, / Chiedon le verginelle a te mercede, / E imploran tua pietà, tristi, e devoti, / Di cenere conspersi i Sacerdoti».

³⁰ Si cita, ad esempio, il sonetto di Antonio de’ Rossi *descrive la peste del 1656 diffusa nel Regno di Napoli*, in *Sonetti*, cit., «Tolta di grembo a Pluto, orrida Peste / [...], // Vibra ne’ petti altrui fiamme funeste. / Da chiusi Alberghi, sbigottite, e meste / Le turbe, a i campi, ella sospinge, e tira: / Ma ’l contagio mortal, che in lor conspira, // [...] Come ignoto velen dentro s’apprende / Dal tatto solo; anzi da un fiato lieve, / Vede il vulgo, e ammira, e non comprende».

³¹ Al riguardo siamo intervenuti nel capitolo 2, in materia di *allegoria in factis* (spiegando come un evento storico potesse rappresentare il ‘simbolo’ di un altro evento), e nel capitolo 4 (in materia di simboli), è qui dunque sufficiente rimandare a due soli esempi. Il primo è di Biagio Guaragna Galluppo, che ben mostra la ‘doppia’ cultura dei lirici raccolti: *Si confuta l’opinione di coloro che attribuiscono alla forza de’ Pianeti, et all’influssi delle Costellazioni gli humani avvenimenti, affermando che ’l tutto dipende dal Divino volere, del quale sono ministre la Fortuna, la Sorte, il Fato, il Destino, come cause seconde*, *Poesie*, op. cit. (il sonetto è

La poesia dei disastri mostra dunque la vita dell'uomo barocco *domi militiaeque*, in tempi di pace e nell'emergenza della catastrofe, e fornisce un campionario di 'piccole voci' in forma enciclopedica che formano un sapere onnicomprensivo. Tale enciclopedia è però scritta in versi, e comunica per immagini (sfrutta dunque l'*ars memoriae*, grazie soprattutto ai dispositivi retorici rispondenti all'*enargheia*).³³

Quanto prima si è detto del «modello generale di sapere enciclopedico e metaforico in cui ogni cosa trova analogie con altre cose», o

consultabile nell'appendice dei testi). Il secondo esempio è il sonetto di Antonio de' Rossi analizzato nel terzo capitolo, *eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilità*.

³² PLACANICA A., *Segni dei tempi*, op. cit., p. 18: «prima che si consumasse il definitivo distacco tra scienza e fede, anche agli occhi di autori sgombri di fantasie superstiziose, anche all'interno del pensiero più laico e disincantato, ogni fatto naturale fuori della normalità non poteva non apparire un segno e, come tale, non poteva non alludere a un imminente rilevante fatto di natura strettamente umana e sociale; mentre segni e catastrofi dovevano, in un intimo rapporto di organicità, scandire un tormentoso itinerario della storia, un itinerario fatto di cadute sorvegliate da Dio».

³³ Risulta chiaro come qui si faccia in parte utilizzo delle intuizioni di Havelock sulla raccolta e sulla messa in sequenza dei *Poemi omerici* (HAVELOCK E., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 1963, trad. italiana di GENTILI B.). Se questi sono l'«enciclopedia» di una cultura orale, la cui struttura narrativa cela insegnamenti sulla vita comunitaria del tempo, alla stessa maniera la lettura in sequenza dei testi sul disastro, la cui diffusione è sia scritta sia orale (i numerosi *Avvisi* e *Relazioni* che raccolgono poesie, i sonetti su carta volante la cui fruizione è immediata e quotidiana), rivela una cultura che comunica e trasmette il proprio sapere, i precetti della propria tradizione. Per chiarire questo paragone con l'epica (dunque con una poesia 'storica' a cui la lirica dei disastri sembra a volte assimilarsi) è utile rimandare a uno studio di Ugo Vuoso sul terremoto di Casamicciola del 1883, *L'isola nata in mezzo al mare. Mitopoiesi, disastri e microcosmi*, in GUGG G., D'ALLO' E., BORRIELLO D., *Disasters in Popular Cultures*, Cosenza, Il sileno edizioni, 2017, pp. 22-39. Per lo studioso, l'esistenza di una «cultura popolare-orale» che durante una catastrofe «crea mitologie» al pari della «tradizione scritta», si rivelerebbe in quelle forme di ibridismo tra «i due canali di comunicazione» dove la letteratura si appropria di immagini e figure della cultura orale, come «il drago, il serpente» o altre apparizioni zoomorfe, integrandole con «Tifeo», i titani, le Furie, etc.

dell'enciclopedismo della cultura barocca che poggia su «un metodo geometrico di organizzazione di sapere», trova perfetta corrispondenza nell'idea di un *corpus* della poesia dei disastri.³⁴

Se il Barocco è, come si è visto, l'era della nascita della scienza, e se le espressioni del nuovo modo di operare sul mondo entrano nella poesia, ampliandone il linguaggio e l'immaginario (*supra* 4.4 ss.), il sapere scientifico si congiunge necessariamente con la lirica dei disastri. Essa rappresenta il tentativo di appropriamento di un tipo di conoscenza (*perché accade il disastro?*) che non può essere espressa coi mezzi della letteratura, e risulta dunque la forma poetica più aperta a uno 'scambio' con le discipline scientifiche (*supra* 4.3).

È tuttavia opportuno sottolineare che l'enciclopedismo della lirica dei disastri non è soltanto analizzabile da un punto di vista storico-sociale, ma risulta soprattutto evidente su un piano squisitamente poetico, attraverso la formularità delle sequenze verbali (spesso attinte dal lessico scientifico), e la ripetibilità delle immagini su cui i nostri testi si costruiscono. I concetti e le metafore in essi contenuti fungono a tutti gli effetti da strutture prefissate che hanno lo scopo di incidere sulla «lastra della memoria» (*supra* 3.2, 3.5).³⁵ Esse, inoltre, contribuiscono in larga parte alla creazione di un repertorio poetico omogeneo e condiviso.

Si può notare, ad esempio, come il sostantivo *globo* (che è lessema galileiano),³⁶ appaia in tutte le occorrenze in cui è riferito al Vesuvio nella creazione di un quinario (la metà di un endecasillabo): *sulfurei globi, fumanti i globi, globi infocati, globi di fumo*, e così via. Lo stesso accade per l'aggettivo

³⁴ BONITO V., *L'occhio del tempo*, op. cit., e VASOLI C., *L'enciclopedismo del Seicento*, op. cit.

³⁵ Cfr. de BOER W., ENENKEL K., MELION W., *Jesuit Image Theory*, op. cit. È opportuno ricordare come questa formularità, tale riutilizzo di 'sequenze discorsive' ed immagini, è stato rivelato anche nei testi in prosa sul disastro (*supra* 3.3). L'ipotesi dell'esistenza di un 'codice' linguistico e figurale per descrivere la catastrofe nel XVII secolo è dunque non solo di per sé evidente, ma permette anche di confermare quella «interdiscorsività» dei componimenti catastrofici di cui ci siamo occupati soprattutto nel capitolo 4.

³⁶ Galileo Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze, Landini, 1632 (edizione moderna a cura di SOSIO L., Einaudi, 1975), p. 367: «Il globo nostro si chiamerebbe pietra in vece di terra, se tal nome gli fosse stato posto da principio»; «Quando il globo terrestre fusse perforato, un grave discendente per tal foro passerebbe, ascendendo poi oltre al centro».

sulfureo (che è presente sia in Galilei che in Da Vinci) in tutte le occorrenze del *corpus*:³⁷ *sulfurei sassi*, *sulfureo atro*, *sulfurei fumi*, *sulfurea vampa*, *sulfurei globi*, e così via. Questi esempi sono davvero numerosi, come si evince facilmente da un attraversamento del *corpus*, e come sarà opportunamente evidenziato nel commento ai testi. Risulta dunque innegabile, anche al vaglio di un'analisi metrica, la possibilità di pensare alla raccolta di poesie sui disastri come una serie di formulazioni enciclopediche.³⁸

Questa poesia, per tirare le somme del ragionamento, funge da enciclopedia in ogni sfumatura semantica suggerita dal termine. Essa, come ora spiegheremo, risulta per tale conseguenza anche una poesia 'corale', ovvero comunitaria, formata da un insieme di voci che costituiscono (e costruiscono) il senso di un'apocalisse culturale.

³⁷ Galileo Galilei, *Postille all'opera Ratio Ponderum Librae ac Simbellae*, Parigi, 1626, pp. 3-4, 526 (in ALBERI E., Società editrice fiorentina, 1855): «Avrei desiderato che voi avreste diluito le altre cose, e in particolare quella dell'odor sulfureo che si sente»; Leonardo Da Vinci, *Scritti*, 2-55 (edizione a cura di VECCE C., Mursia, 1992): «Non fa sì gran muglia [...] Stromboli o Mongibello, quando le solfuree fiamme, essendo rinchiusse, per forza rompendo e aprendo il gran monte». È importante evidenziare che queste sequenze metriche sono quasi sempre costruite su un lessico scientifico condiviso anche dagli avvisi e dalle relazioni sui disastri. È dunque chiaro come la 'mescolanza' tra le due culture, quella letteraria e quella scientifica – che è caratteristica del secolo barocco – risulta nelle poesie disastrose un vero e proprio elemento strutturale.

³⁸ È qui opportuno un chiarimento. Il ragionamento che in questa sezione di tesi portiamo sull'enciclopedismo della poesia dei disastri può sottenderne un altro, il quale, pur spostando l'attenzione su fattori 'merceologici', non si oppone all'ipotesi di un *corpus* enciclopedico. È infatti possibile che le sequenze metriche messe in evidenza, insieme ai *tòpoi* e ai motivi analizzati nei precedenti capitoli, siano dettate da una produzione 'seriale' di liriche sui disastri. Abbiamo peraltro dimostrato come la produzione di poesia catastrofica del Viceregno raggiunga le cifre di un'industria libraria (*supra* 2.3), e si è evidenziata, attraverso il disegnamiento di 'assi' geografici, la rete culturale che i nostri poeti intrecciavano con le Accademie della penisola, nonché la forte domanda, da parte dei centri culturali, di opere legate a eventi disastrosi. Ciò potrebbe voler dire, in breve, che la struttura enciclopedica di questa poesia, e la sua formularità, possano essere dettate anche dalla 'serializzazione' di un prodotto che era divenuto estremamente commerciale, e che dava ormai luogo a riproduzioni continue.

5.4 Eredità e novità: la coralità della poesia dei disastri

Quando si verificano le catastrofi, non vanno in pezzi solo le cose, ma anche i modelli semiotici su cui si reggevano visioni del mondo consolidate, sistemi di valori, modi di dare senso all'esistenza individuale e collettiva.³⁹

Questa citazione di Antonio Santangelo, studioso di sociosemiotica nei media moderni, ci permette di presentare un nuovo elemento di riflessione. Inserire nel "sistema poesia" gli elementi della nuova materia catastrofica non è soltanto un problema di tipo retorico, ma è soprattutto una questione di tipo semiotico.

‘Narrare’ la catastrofe vuol dire confrontarsi con l'«ineffabile» e con lo «svelamento», categorie semantiche che rivelano l'inadeguatezza degli strumenti retorici nella rappresentazione del trauma (un'inadeguatezza che, come spiegato nel capitolo 4, viene sopperita attraverso l'utilizzo di immagini e con l'appropriazione di un lessico extraletterario). L'istituto retorico, già ‘moribondo’ alle soglie del XVII secolo, si rivela privo di dispositivi, inadatto a collocare il ‘nuovo’ argomento nelle forme che la tradizione poetica aveva fissato nel corso di secoli.⁴⁰

³⁹ SANTANGELO A., *Dalla fine all'inizio. La presa estetica nelle catastrofi come momento di passaggio da una vecchia a una nuova visione del mondo*, in *I discorsi della fine*, op. cit., p. 58. Come anticipato, lo studioso applica le categorie semiotiche di Algirdas Greimas (*De l'imperfection*, op. cit.) per spiegare come i modelli culturali si riorganizzino in funzione della narrazione di una determinata catastrofe.

⁴⁰ È utile ricordare come secondo Benjamin (*Il dramma barocco tedesco*, op. cit., p. 44) sia proprio a questo che servono i concetti in poesia: «Il sistema ha una sua validità soltanto là dove la sua struttura è ispirata dal mondo delle idee. [...] I fenomeni però non entrano nel regno delle idee così, nella loro grezza configurazione empirica, bensì soltanto, salvati, nei loro elementi. Essi si disfano della loro falsa unità per partecipare, scomposti, a quella genuina della verità. In questa scomposizione i fenomeni sottostanno ai concetti. Sono questi che risolvono le cose nei loro elementi. L'analisi concettuale si affranca da ogni sospetto di cavillosità distruttiva soltanto ove miri a quel recupero dei fenomeni nelle idee che è il platonico τὰ φαινόμενα σώζειν. Con la loro funzione mediatrice, i concetti permettono ai fenomeni di partecipare all'essere delle idee. Tuttavia le idee si rappresentano non in se stesse, ma solo e unicamente attraverso una coordinazione di elementi cosali nel concetto: ossia in quanto configurazioni di elementi».

L'innovazione della poesia dei disastri nasce da questa frattura, che potrebbe definirsi una frattura tra storia e memoria, o tra «memoria vivente» e «memoria archivio».⁴¹ Essa *comprende*, dunque, una questione retorica, ma è soprattutto una questione di Storia, di 'vita reale', che non può essere contenuta negli strumenti ereditati.

La poesia dei disastri è una memoria 'funzionale' che svolge la funzione identificatrice di un gruppo, essa costituisce la *ricostruzione* di un'identità che rischia di perdersi (è in questo senso una memoria culturale, la 'narrazione' di una storia). Questa tipologia di poesia è anche per tale motivo 'corale', ovvero 'comunitaria': formata com'è da un insieme di singole voci che si fanno unità, essa viene meno al principio autoriale della poesia lirica (*supra* 4.5), trasformandosi nella memoria di un'epoca.

È importante sottolineare che i nostri testi sono a tutti gli effetti poesia lirica, essi rispondono cioè alle regole del genere lirico (*supra* 1.8, 3.1); è tuttavia da valutare come nell'ottica di un *corpus* unitario questa poesia vada intesa come un prodotto di comunità. È soprattutto in tal senso che la lirica dei disastri si rivela una poesia 'nuova'. Coralità e novità rendono la poesia disastrosa un

⁴¹ Cfr. ASSMAN A., *Forme e mutamenti della memoria culturale* (trad. italiana di PAPARELLI S.), Bologna, Il Mulino, 2002, e MUSOLINO M., *Distruzione, ricostruzione, memoria. La catastrofe come mito fondativo ed evento costitutivo di un nuovo ordine temporale*, «Cambio», a. 3, VI, dicembre 2013. La nostra raccolta, in breve, ha la funzione di una «memoria che racconta una storia», essa è dunque una «memoria archivio» trasformata in «memoria funzionale». Questi testi sono 'frammenti' di una «storia cornice», ovvero una memoria archivio, che è illimitata ed amorfa (la storia dell'intero XVII secolo). Tale cornice può essere 'narrata' soltanto se ad essa è sottratto «il cumulo dei ricordi non organizzati che rimane fuori dalla memoria funzionale, quello che non si accorda con l'organizzazione del senso». La memoria funzionale è infatti una memoria strutturata «da un processo di scelta, di costruzione del senso». Gli elementi privi di strutturazione della memoria archivio passano alla memoria funzionale solo se divengono organici a essa, strutturati per essa e a essa collegabili. Da questo atto creativo scaturisce il senso, una qualità che è estranea alla storia cornice. La memoria funzionale, quindi, è a livello culturale sempre legata a un soggetto che se ne costituisce il 'portatore' o l'interprete. Anche soggetti collettivi popoli e comunità si costituiscono sulla base di questa memoria funzionale, in cui ritrovano una precisa ricostruzione del passato, mentre alla memoria archivio è riservato il compito di conservare e di stratificare il *surplus* delle informazioni.

prodotto decisamente peculiare della letteratura barocca, una caratteristica che si manifesta anche nella scelta di raccogliere questi testi nelle miscellanee collettive (le *Poesie nell'incendio del Vesuvio*, le *Rime di illustri ingegni Napolitani*, etc.).

La poesia dei disastri è inoltre una tipologia nuova perché tratta una materia 'nuova', che trova base teorica in *Poetiche* meridionali di stampo antiaristotelico (e per il criterio di mimesi e per l'attenzione rivolta all'elemento natura, *supra* 1.5, 3.3). Essa dunque 'invade' e 'spezza' le precedenti teorie in materia di poesia lirica. La sua novità non è tuttavia riferibile al solo problema del monologismo dell'io parlante (di cui *supra* 1.3), quanto piuttosto a un ideale di rinnovamento delle precedenti categorie di *Rime*.

I poeti che si cimentano in questa tipologia, se da un lato avvertono il bisogno di inserire i propri testi in una tradizione retorica ancora esistente (a riprova di ciò la possibilità di organizzare il nostro *corpus* in *Rime* amorose, religiose e celebrative), dall'altro rivelano quelle categorie come non sempre adeguate a contenere una nuova materia. Si trovano dunque a rimodularle strutturalmente e contenutisticamente, producendo il fenomeno dell'ibridismo tra forme poetiche che abbiamo rilevato in più punti del presente lavoro.⁴²

È questo l'unico modo per riuscire a spiegare, attraverso gli strumenti della tradizione, una forma particolarissima com'è quella del componimento 'fermo immagine' (*supra* 3.4 e 4.2), che pur adottando una struttura della poesia classica (il sonetto) si presenta come un materiale ibrido. Esso non si inquadra nelle forme epigrammatiche barocche, né in quelle canzonettistiche del XVIII secolo,⁴³ risultando un *unicum* che al meglio rappresenta la caratteristica di immediatezza della narrazione catastrofica (*supra* 3.1.3 e 4.4.2).

⁴² Su tale argomento torneremo nell'appendice dei testi raccolti. Alcune poesie del *corpus* disastroso, come sarà opportunamente indicato, appartengono al contempo alla categoria religiosa e a quella celebrativa, o a quella celebrativa e a quella amorosa, permettendo una classificazione che si attua esclusivamente in base alla ricorrenza di immagini e stilemi particolari.

⁴³ È opportuno ricordare che sulla dicitura di 'fermo immagine' siamo intervenuti soprattutto in materia di retorica gesuitica, spiegando come la creazione di una "immagine statica" in cui l'io meditativo trae considerazioni sul senso dell'esistenza sia soprattutto influenza degli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignacio da Loyola. Cfr. BARTHES R., *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., pp. 39-46, e ALFANO G., FRASCA G., *In tante trasparenze*, op. cit., pp. 40-41.

La lirica corale dei disastri è in questo senso non soltanto il prodotto della ‘crisi’ di una società, ma anche l’adeguata risposta a una ‘emergenza semantica’. Un’emergenza in cui si manifesta un ‘ritardo’ degli strumenti retorici forniti dalla tradizione, e in cui la coralità si rivela una forma di soluzione, una constatazione dell’insufficienza della poesia precedente.

5.5 Conclusioni

Risulta chiaro come la poesia dei disastri sfugga a una questione esclusivamente retorica, all’interno della quale va necessariamente inserita, e sfoci in questioni di tipo socio-letterario e storico-antropologico. Gli strumenti offerti da queste discipline ci hanno permesso di intervenire sull’organizzazione della cultura nel XVII secolo, e hanno rivelato il nostro oggetto di studio un materiale analizzabile attraverso molteplici approcci.

Riguardo all’operazione retorica, legata alla produzione dei poeti del Viceregno di Napoli, membri delle Accademie lì fondate e ‘testimoni’ dei disastri di quel territorio, il nostro scopo è stato estremamente specifico. Dopo aver dimostrato la centralità geografica e culturale dell’area meridionale (*supra* 2.3, 2.4), esso ha mirato innanzitutto a rinvenire una Poetica comune agli autori raccolti. In seconda istanza ha provato a donare statuto a una poesia che non solo si confronta con eventi reali, ma che soprattutto trascende l’equilibrio *fictio*-realtà della tradizione lirica (*supra* 3.4).

Quanto si è compiuto è stato dunque selezionare un periodo, un genere, i contesti nei quali la catastrofe è presente sia sul piano diegetico che su quello tematico, e a un livello più profondo rilevato delle isotopie, tassonomizzato delle ricorrenze, individuate delle connessioni tra i repertori immaginifici. Abbiamo infine messo in pratica una metodologia, quella delle mappature figurali, che per la sua dimostrata duttilità si ha ragione di credere possa essere applicata anche ad altri contesti.

Considerato l’intero attraversamento della tesi, tra i risultati ottenuti ci sono: l’esistenza di una base teorica su cui fondare una nuova tipologia lirica (soprattutto i trattati di Giulio Cortese e di Tommaso Campanella di cui ai capitoli 1 e 3); la costruzione di un’ampia rete culturale tra Accademie e centri di potere (capitolo 2) che permette la creazione di un repertorio letterario condiviso; l’individuazione di ‘topiche del disastro’ (capitoli 3 e 4) che rivelano la presenza di una cultura enciclopedica (capitoli 4 e 5).

Questi elementi, insieme a fattori di tipo storico-sociale e ad altri di carattere esclusivamente antropologico (capitoli 2, 4 e 5), sono le basi su cui poggia l'idea di una raccolta di testi omogenea e storicamente inquadrata.

Tale raccolta è inserita in un'appendice che si accompagna a questa tesi. Essa contiene più di 200 componimenti in volgare, con un breve campionario di testi in latino che mostrano una stessa componente strutturale, un reiterato immaginario catastrofico nella poesia del Meridione barocco a più ampio raggio.

Questo *corpus* rivela una tradizione decisamente estesa della poesia catastrofica, ma soprattutto una peculiarità che contraddistingue il racconto delle catastrofi del '600 dalle numerose tradizioni precedenti – da quella biblica a quella greco-latina, fino alla più recente umanistico-rinascimentale –. Nell'apocalisse barocca non esiste la promessa di una nuova era di ascendenza cristiana o virgiliana, ma solo una lucreziana (e lucanea) dissoluzione del mondo.

Sebbene il mito, ovvero l'utilizzo di figure mitologiche e religiose, come illustrato attraverso Lavocat, serva a inquadrare questi testi in una dimensione escatologica, tale funzione risulta destituita dagli eventi della realtà.⁴⁴ Non c'è possibilità di salvezza nel Viceregno di Napoli, e le poesie cronologicamente più alte dimostrano bene questo sentimento di 'resa' di fronte alla Storia.⁴⁵ È anche in questo senso che il *corpus* assume la funzione di un documento storico-letterario, un prodotto che «seleziona, propone e “salva” dall'oblio un determinato patrimonio attribuendogli significato e valore, e dunque un determinato “contenuto di verità”».⁴⁶

La poesia dei disastri è un lascito alle generazioni future, il monito di una civiltà che è convinta di assistere alla fine del mondo. La collezione dei testi, che copre l'intera estensione del Barocco (dal 1585 al 1695), rivela in modo chiaro questa funzione, ed è uno dei motivi per cui essa può fungere da antologia tematica, oltre ai fattori di unità stilistica e alla comprovata esistenza di 'retoriche' comuni su cui siamo intervenuti a diverse riprese.

⁴⁴ LAVOCAT F., *Écritures du désastre*, op. cit., p. 30.

⁴⁵ Si pensi ad esempio all'ode di Giacomo Lubrano *In lode del padre Carlo Fiorilli gesuita, Espostosi al servizio degli appestati*, in *Scintille poetiche*, op. cit., 1692.

⁴⁶ LUPERINI R., *Breviario di critica*, Napoli, Guida, 2002, p. 100

Bibliografia

1. Opere generali sul Barocco e sul Seicento

ABBATTISTA G., *Il Seicento*, in Id., *Storia moderna*, Roma, Donzelli, 1998.

ABBRI F., AQUILECCHIA G., BASILE B., BATTISTINI A. (a cura di), *La fine del Cinquecento e il Seicento: l'età barocca*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di MALATO E.), V, Roma, Salerno editrice, 2005 (ed. or. 1967).

ALTIERI BIAGI M. L., *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, in «Lettere italiane», XXVIII, 4, 1976.

- *Venature barocche nella prosa scientifica del Seicento*, in A.A.V.V., *I capricci di Proteo*, Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002.

ANCESCHI L., *Le poetiche del Barocco*, Bologna, Alfa, 1963.

- *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Alfa, 1984.

ANSELMi G. M., *Dal Barocco all'Ottocento*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea* (a cura di MARIOTTI F., RAIMONDI E., RODLER L.), II, Milano, Mondadori, 2000.

ARDISSINO E., *Il Seicento*, in *Storia delle letteratūra italiana* (a cura di BATTISTINI A.), Bologna, Il Mulino, 2005.

ASOR ROSA A., *La nuova scienza, il barocco, e la crisi della controriforma*, in *Letteratūra italiana. Storia e testi* (a cura di MUSCETTA C.), V, *Il Seicento*, Bari, Laterza, 1974.

BAFFETTI G., *Retorica e scienza. Cultura gesuitica e Seicento italiano*, Bologna, CLUEB, 1997.

BARBERI SQUAROTTI, G., *Il cannocchiale Barocco. Rime e prose*, Cercenasco, Marcovalerio, 2000.

BATTISTI E., *Rinascimento e Barocco*, Torino, Einaudi, 1960.

BATTISTINI A. (a cura di), *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000.

BENJAMIN W., *La nascita del dramma barocco tedesco* (trad. italiana di CUNIBERTO F.), Torino, Einaudi, 1999 (ed. or. 1928).

BONITO V., *L'occhio del tempo: l'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, Bologna, CLUEB, 1995.

CABANI M. C., CORRADINI M., LEONE M., RUSSO E., *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* (a cura di BALDASSARRI G., DI IASIO L., FERRONI G., PIETROBON E.), Atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi, 2016.

CACCIA E. (a cura di), *La critica stilistica e il Barocco letterario*, atti del secondo congresso mondiale di studi italiani, Firenze, Le Monnier, 1954.

CALCATERRA C., *Controriforma e Seicento*, Firenze, Sansoni, 1936.

CALCATERRA C., RAIMONDI E. (a cura di), *Il Parnaso in rivolta. Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1961 (ed. or. 1940).

CAPPUCCI M., JANNACO C. (a cura di), *Seicento*, in A.A.V.V., *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1963.

CASTELLI E., *Retorica e Barocco*, Roma, Bocca, 1955.

CONTE G., *La metafora barocca*, Milano, Mursia, 1972.

CROCE B., *Storia del Regno di Napoli*, Milano, Adelphi, 1925.

- *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1948 (ed. or. 1911).
- *Storia dell'età barocca in Italia* (nuova edizione a cura di GALASSO G.), Milano, Adelphi, 1993.

CROCE F., *Tre momenti del Barocco letterario in Italia*, Firenze, Sansoni, 1966.

- *Le poetiche del barocco in Italia*, in A.A.V.V., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, Marzorati, 1970.

DELEUZE G., *Le pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988 (trad. italiana di TARIZZO D., Torino, Einaudi, 1990).

D'ORS E., *Del Barocco* (a cura di ANCESCHI L.), Milano, Abscondita, 2011 (ed. or. 1935).

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

ELWERT T. W., *La poesia lirica italiana del Seicento*, Firenze, Olschki, 1967.

FLORA F., *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, III, Milano, Mondadori, 1940.

FULCO G., *La meravigliosa passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno editrice, 2001.

GALASSO G., *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (XVI-XVII secolo)*, Torino, Einaudi, 1994.

- *Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1998.

GETTO G., *La polemica sul Barocco*, in Id., *Letteratura e critica del tempo*, Milano, Marzorati, 1954.

- *Barocco in prosa e in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969.
- *Il Barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco* (nuova edizione a cura di GUGLIELMINETTI M.), Milano, Mondadori, 2000.

GIANNANTONIO V., *Le aree regionali del barocco*, Napoli, Loffredo, 2013.

GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

GNUDI C., *L'ideale classico del Seicento*, Bologna, Alfa, 1962.

GRAZIANI F., *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2019.

GUGLIELMINETTI M., *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana* (a cura di BARBERI SQUAROTTI G.), III, Torino, UTET, 1990.

HATZFELD H., *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1964.

JOHNSON C. D., *Hyperboles. The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Harvard University Press, 2010.

LEONE M., *Geminae voces. Poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007.

MALAPARTE C., *La pazzia del Seicento*, in Id., *Italia barbara*, Torino, Gobetti, 1926.

MARAVALL J. A., *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica* (trad. italiana di PAEZ C.), Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. or. 1975).

MARZOT G., *Documenti di lirica letteraria* in Id., *L'Italia letteraria durante la Controriforma*, Roma, Studium, 1962.

- *L'ingegno e il genio del Seicento*, Firenze, D'Anna, 1994.

MASTELLONE S., *Pensiero politico e vita culturale a Napoli nella seconda metà del Seicento*, Firenze, D'Anna, 1965.

MAZZACURATI G., BATTAGLIA S., *Rinascimento e Barocco*, in Id., *Letteratura italiana*, V, Firenze, Sansoni, 1974.

MONTAGNANI C. (a cura di), *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, Roma, Bulzoni, 2008.

MONTANO R., *L'estetica del Rinascimento e del Barocco*, Napoli, Quaderni di Delta, 1962.

MORPURGO TAGLIABUE G., *Aristotelismo e barocco*, in CASTELLI E. (a cura di), *Retorica e barocco*, atti del III congresso internazionale di studi umanistici (Milano 1954), Roma, Bocca, 1955.

ORLANDO F., *Illuminismo, Barocco e Retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1996.

OSSOLA C., *L'anima in barocco. Testi del Seicento italiano*, Torino, Scriptorium, 1995.

PANOFSKY E., *What is Baroque?*, in *Three Essays on Style* (a cura di LAVIN E.), MIT, Cambridge and London, 1995.

PARATORE E., *Barocco storico e Barocco categorico*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo* (a cura di BRANCA V.), atti del convegno di Venezia, 10-13 novembre 1976, Firenze, Olschki, 1979.

PETRINI D., *Note sul barocco*, Rieti, Bibliotheca, 1929, oggi in SANTOLI V. (a cura di), *Dal barocco al decadentismo* in *Studi di letteratura italiana*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1957.

PIERI M. (a cura di), *Il barocco. Marino, e la poesia del Seicento*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1995.

PRAZ M., *Studi sul concettismo*, Milano, Abscondita, 2014 (ed. or. 1946).

- *Il Giardino dei Sensi. Studi sul Manierismo e il Barocco*, Milano, Mondadori, 1975.

QUONDAM A., *Dal Barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, in A.A.V.V., *Storia di Napoli*, VI, 1, Napoli, Società editrice storia di Napoli, 1970.

- *La parola nel labirinto: società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.

RAIMONDI E. (a cura di), *Trattatisti e Narratori del Seicento*, Napoli, Ricciardi, 1960.

- *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.
- *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994 (ed. or. 1965).
- *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995.

RIGA P. G., *La poesia lirica a Napoli*, in «Studi secenteschi», LVII, 2016.

RIZZO G., *Le inquiete novità. Simboli, luoghi e polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar, 2006.

ROMANÒ A., *Studi sul barocco*, in «Letteratura», X, 1954.

ROUSSET J., *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, Corti, 1953 (trad. italiana di XELLA L., Bologna, Il Mulino, 1985).

RUSSO E., *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in «Les Dossiers du Grihl», 2, 2012.

SANTANGELO G., *Il secentismo*, Palermo, Palumbo, 1958.

SARDUY S., *Barocco* (trad. italiana di GRASSIA S.), Palermo, Sellerio, 2014 (ed. or. 1974).

SBERLATI F., *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006.

SNYDER J., *L'estetica del barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005.

TAPIÈ L. V., *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957 (trad. italiana di PARIZZI M., Milano, Vita e Pensiero, 1997).

TOFFANIN G., *Idee poche ma chiare sulle origini del secentismo*, in «La cultura», III, 1924.

VARESE C., *La lirica concettistica*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di CECCHI E., SAPEGNO N.), Milano, Garzanti, 1965-1969.

VASOLI C., *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2006 (ed. or. 1978).

WÖLFFLIN H., *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia* (trad. italiana di TIZZO A.), Milano, Abscondita, 2019 (ed. or. 1888).

ZONTA G., *Rinascimento, Aristotelismo e Barocco*, in «Giornale storico della letteratura Italiana», CIV, 1934.

2. Studi di attraversamento e opere sulla catastrofe

ALFANO G., *La città delle catastrofi*, in *Atlante della letteratura italiana* (a cura di LUZZATTO S., PEDULLÀ G.), II, Torino, Einaudi, 2010-2012.

ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A. (a cura di), *Tre catastrofi. Eruzione, rivolta e peste nelle poesie del Seicento napoletano*, Napoli, Cronopio, 2000.

ASSMAN A., *Spazi della memoria. Forme e mutamenti della memoria culturale* (trad. italiana di PAPARELLI S.), Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. or. 1999).

ASSMAN J., *La memoria culturale, scrittura, ricordo, identità nelle grandi civiltà antiche* (trad. italiana di DE ANGELIS F.), Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. 1992).

BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938 (trad. italiana di SILVESTRI G., PELLEGRINO A., Bari, Dedalo, 2010).

- *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943 (trad. italiana di COHEN HEMSI M., Milano, Red, 2007).
- *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, Corti, 1946 (trad. italiana di COHEN HEMSI M., Milano, Red, 2013).
- *La Terre et les Rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948 (trad. italiana di PEDUZZI C. A., CITTERIO M., Milano, Red, 1989).
- *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1966 (trad. italiana di COHEN HEMSI M., Milano, Red, 2012).

BARBIER F., *Storia del libro in Occidente* (trad. italiana di CARASSI V., TOMADIN R.), Bari, Dedalo, 2018 (ed. or. 2000).

BARTHES R., *L'ancienne rhétorique*, Paris, Seuil, 1970 (trad. italiana di FABBRI P., Milano, Bompiani, 2000).

- *Loyola*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971 (trad. italiana di LONZI L., GUIDIERI R., Torino, Einaudi, 1997).

BÉHAR R., *Multilinguisme à la cour du vice-roi de Naples don Pedro de Toledo (1532-1553)*, in BALSAMO J., BLEUER A. K. (a cura di), *Les Cours comme lieux de rencontre et d'élaboration des langues vernaculaires à la Renaissance (1480-1620)*, Genève, Droz, 2016.

BESSIÈRE J., KUSHNER E. (a cura di), *Storia delle poetiche occidentali* (trad. italiana di SINOPOLI F.), Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. 1997).

BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980 (trad. italiana di SOSSI F., Milano, Il Saggiatore, 2021).

BLUMENBERG H., *Paradigmi per una metaforologia* (trad. italiana di SERRA HAMBERG M. V.), Bologna, Il Mulino, 1969 (ed. or. 1960).

- *Elaborazione del mito* (trad. italiana di ARGENTON B.), Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. or. 1979).
- *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* (trad. italiana di ARGENTON B.), Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. or. 1979).
- *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* (trad. italiana di RIGOTTI F.), Bologna, Il Mulino, 2001 (ed. or. 1985).

BONDI F., *Il principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2016.

BORRELLI C., CERBO A., SÁNCHEZ GARCÍA E. (a cura di), *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento*, Atti del colloquio internazionale I. U. O., Napoli, Istituto Universitario l'Orientale, 2001.

BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BRONDINO L., DÍAZ R., PÉREZ B., *L'Élégie du désastre. De l'archive à l'Histoire*, Paris, Editions Hispaniques, 2018.

CACCIARI C., *Teorie della metafora. L'acquisizione, la comprensione e l'uso del linguaggio figurato*, Milano, Cortina, 1991.

CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L., *Napoli e il gigante: il Vesuvio tra immagine scrittura e memoria*, Catanzaro, Rubbettino, 2014.

CASSONE IDONE V., SURACE B., THIBAUT M. (a cura di), *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Roma, Aracne, 2018.

CASTORINA E., *“Vesuvi ardenti”: la ricezione poetica dell'eruzione del 1631 nella letteratura barocca*, Napoli, FedOA, 2008.

CECERE D., DE CAPRIO C., GIANFRANCESCO L., PALMIERI P. (a cura di), *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, Roma, Viella, 2018.

COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico* (trad. italiana di GRANDI M.), Bologna, Il Mulino, 1976 (ed. or. 1966).

COSTANZO M., *I segni del silenzio e altri studi sulle poetiche e l'iconografia letteraria del Manierismo e del Barocco*, Roma, Bulzoni, 1983.

CROCE B., *Letterati e poeti in Napoli sul cadere del '500*, in «Critica», XLII, 1944.

- *Poesia, Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (a cura di CASTELLANI C.), Napoli, Bibliopolis, 2017 (ed. or. 1933).

CULLER J., *Theory of the Lyric*, Harvard University press, 2015.

CURTIUS E., *Letteratura Europea e Medioevo Latino* (trad. italiana di ANTONELLI R.), Milano, La nuova Italia, 2006 (ed. or. 1948).

D'ALESSIO S., *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003.

DALLA VALLE D., *Temi e motivi della lirica barocca in Italia e Francia*, in «Lettere Italiane», XV, 3, 1963.

de BOER W., ENENKEL K., MELION W. (a cura di), *Jesuit Image Theory*, Leiden-Boston, Brill, 2016.

DE MARTINO E., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941.

- *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.
- *Dalla crisi della presenza alla comunità umana*, Napoli, Liguori, 1987.
- *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2016 (ed. or. 1977).

DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

FACINI L., SOLDANI A. (a cura di), *Otto studi sul sonetto. Dai Siciliani al Manierismo*, Cassino, Libreria universitaria, 2017.

FEDI R., *La memoria della poesia. Canzonieri lirici e libri di rime nel Cinquecento*, Roma, Salerno editrice, 1990.

FERRONI G., QUONDAM A., *La «locuzione artificiosa», Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973.

FORNI G., *Forme brevi della poesia tra Umanesimo e Rinascimento*, Pisa, Pacini, 2001.

FOUCAULT M., *Le parole e le cose* (trad. italiana di PANAITESCU E.), Milano, Rizzoli, 1997 (ed. or. 1966).

FRARE P., *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, in «Studi secenteschi», XXXIII, 1992.

- *Metamorfosi vs Confessione. Il mito nella trattatistica e nella narrativa del Seicento*, in «Rendiconti», CXXXVII, 2003.
- *La “nuova critica” della Meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria in Italia* (a cura di BARONI G.), Torino, UTET, 2012.

FREZZA G., *Sul concetto di ‘lirica’ nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, in «Lettere italiane», LIII, 2, 2001.

FUCILLA G. J., *Superbi colli e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1963.

FUMAROLI M., *L'Âge de l'éloquence : Rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980 (trad. italiana di BOTTO M., Milano, Adelphi, 2002).

- *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo* (trad. italiana di BOTTO M.), Milano, Adelphi, 1995 (ed. or. 1994).

GALASSO G., *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1972.

GARDINI N., *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.

GENETTE G., *Figures*, I, II, III, Paris, Seuil, 1966-1976 (trad. italiana di MADONIA F., Torino, Einaudi, 1972-1988).

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (trad. italiana di NOVITÀ R., Torino, Einaudi, 1997).

GREIMAS A., *De l'imperfection*, Perigueux, Fanlac, 1987 (trad. italiana di MARRONE G., Palermo, Sellerio, 1988).

GROSSER H., *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Gruppo μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 (trad. italiana di WOLF M., Milano, Bompiani, 1976).

GUILLEN C., *L'uno e il molteplice* (trad. italiana di GARGANO A.), Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. or. 1985).

HATZFELD H., *Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau*, in «Studi secenteschi», II, 1961.

HONNACKER H., *Echi petrarcheschi in «Superbi colli, e voi sacre ruine» di Baldassarre Castiglione*, in «Italique», XV, 2012.

HERRICK M. T., *The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, University of Illinois Press, 1946.

HUGON A., *Naples insurgée. 1647-1648. De l'événement à la mémoire*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

HÜHN P., *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, in «Narrative», XXII, 2, 2014.

JUNG C., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo* (trad. italiana di VITOLO A., SCHANZER E.), Torino, Bollati Boringhieri, 1977 (ed. or. 1934-1954).

- *Psicologia e poesia* (trad. italiana di BOSINCU M.), Torino, Bollati e Boringhieri, 1979 (ed. or. 1930).

KRISTEVA J., *Desire in language*, Columbia University Press, 1969.

LA GUERN M., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1972.

LAURENS P., *La théorie épigrammatique aux XVIe et XVIIe siècles*, in BALAVOINE C., LAFOND J. (a cura di), *Le modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.

LAUSBERG H., *Elementi di Retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969 (ed. or. 1960).

LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, 2011.

- *Narratives of Catastrophe in the Early Modern Period: Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints*, in «Poetics Today», XXXIII, 2013.
- *Memory of natural disasters: constructions and representations of Europe*, Chicago University Press, 2014.
- *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016 (trad. italiana di de CAROLIS C., Bracciano, Del Vecchio 2020).

LEONE N., *La vita quotidiana a Napoli ai tempi di Masaniello*, Milano, Bur, 1994.

LOMBARDI G., *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento*, in «Studi storici», I, 1998.

LOPEZ P., *Riforme e vita religiosa e culturale a Napoli dalla fine del '500 ai primi del '700*, Napoli-Roma, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1964.

- *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli tra '500 e '600*, Napoli, Edizioni del delfino, 1974.

LOTMAN J., *La struttura del testo poetico* (trad. italiana di SCHIAFFINO G.), Milano, Mursia, 1976 (ed. or. 1970).

- *Culture and Explosion*, Berlin, de Gruyter, 2004.
- *Tesi per una semiotica delle culture* (trad. italiana di SEDDA F.), Roma, Meltemi, 2006 (ed. or. 1992).

MAZZACURATI G., *Il classicismo regolato come prologo al secentismo*, in «Convivium», XXIX, 6, 1961.

MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015.

MEYER J., *What Is Literature? A Definition Based on Prototypes*, in «Work Papers of the Summer Institute of Linguistic», XLI, 1997.

OLSCHKI L., *La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze, La nuova Italia, 1913.

PARENTI G., *Vicende napoletane del sonetto tra Manierismo e marinismo*, in «Metrica», I, 1978.

PARATORE E., *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del manierismo e del barocco*, Roma, Accademia dei Lincei, 1962.

PETTA M., *Il racconto degli avvenimenti tra prosa e poesia*, in CIAPPELLI G., *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, Università degli studi di Trento Press, 2017.

PFISTERER U., SEIDEL M. (a cura di), *Visuelle topoi*, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2003.

PICCHIORRI E., *La metafora nella poesia barocca: soluzioni linguistiche e stilistiche*, in «Studi medievali e moderni», 1, 2016.

PLACANICA A., *Segni dei tempi. Il modello apocalittico nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 1990.

PLETT H. F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, in Id., *Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, IV, Leiden-Boston, Brill, 2012.

POZZI G., *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1974.

- *Temi, topoi, stereotipi*, in ASOR ROSA A. (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi 1984.
- *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996.

QUONDAM A. (a cura di), *Petrarca in barocco. Cantieri Petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004.

RICOEUR P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975 (trad. italiana di GRAMPA G., Milano, Jacabook, 2010).

RIFFATERRE M., *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, 1978.

- «*L'illusion référentielle*», in BARTHES R., BERSANI L., HAMON Ph. (a cura di), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- *Fictional Truth*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1990.

RIGOTTI F., SCHIERA P. (a cura di), *Aria, terra, acqua, fuoco: i quattro elementi e le loro metafore*, Bologna, Il Mulino, 1996.

ROHR C., *Writing a Catastrophe. Describing and Constructing Disaster Perception in Narrative Sources from The Late Middle Ages*, in «Historical Social Research», 32, 2007.

ROUSSET J., *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Paris, Corti, 1968.

SABATO M., *Il sapere che brucia. Libri, censure e rapporti Stato-Chiesa nel Regno di Napoli fra '500 e '600*, Galatina, Congedo, 2009.

SANTORO M., *Il libro a stampa: i primordi*, Napoli, Liguori, 1990.

SEGRE C., *Tema/motivo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

- *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in DI GIROLAMO C., PACCAGNELLA I. (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, oggi in *Cesare Segre, Opera critica* (a cura di CONTE A., MIRABILE A.), Milano, Mondadori, 2014.

SILVOS F., BOSQUET M. F., *L'imaginaire du volcan*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

SOLDATI B., *La poesia astrologica nel Quattrocento. Ricerche e studi*, Firenze, Sansoni, 1901.

SOLLORS W. (a cura di), *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, 1993.

STOPPELLI P. (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987.

SYMPHER W., *Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, New York, Doubleday Anchor, 1956.

THOM J., *The Mind Is Its Own Place. Defining the topos*, in A.A.V.V., *Early Christianity and Classical Culture*, Leiden-Boston, Brill, 2003.

THOMPSON S., *Motif-Index of Folk-literature*, Indiana University Press, 1932.

TOSCANO T. R., *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.

TOMASI F., *Osservazioni sul libro di poesia nel secondo Cinquecento*, in *Canzonieri in transito. Lasciti petrarcheschi e nuovi archetipi letterari tra Cinque e Seicento* (a cura di METLICA A., TOMASI F.), Milano, Mimesis, 2005.

TORRINI M., *L'accademia degli Investiganti. Napoli 1663-1670*, in «Quaderni storici», 48, XVI, 1981.

TORTORA A., *Un'eruzione a due voci. Il 1631 tra Plinio e Braccini*, Napoli, Osservatorio Vesuviano, 1989.

- *L'eruzione vesuviana del 1631: una storia d'età moderna*, Roma, Carocci, 2014.

TROUSSON R., *Thèmes et mythes*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

- *Un problème de littérature comparée : Les études de thèmes. Essai de méthodologie*, Paris, Lettres Modernes, 1965.

VASOLI C., *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo, "Invenzione" e "Metodo" nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano, Feltrinelli, 1968.

VIOLI P., *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani, 1997.

- *Paesaggi della memoria, il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

WEIL M., *Comment repérer et définir le topos?*, in *La Naissance du roman en France : Topique romanesque de L'Astrée à Justine* (a cura di BOURSIER N., TROU D.), Atti del II Convegno del SATOR, Paris/Seattle/Tübingen, 1990.

WEINBERG B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del '500*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970.

- *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago University Press, 1961.

WIEVIORKA A., *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

ZANLONGHI G., *Teatri di formazione: actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

ZITO P., *Granelli di Senapa all'indice: tessere di storia editoriale (1585-1700)*, Pisa, Fabrizio Serra, 2008.

3. Edizioni e studi specifici su autori

A.A.V.V., *Il Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro* (ed. or. 1654), Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000.

AGUZZI BARBAGLI D. (a cura di), *Patrizi da Cherso. Della poetica* (ed. or. 1586), Firenze, Olschki, 1969.

ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano: In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre scintille poetiche* (ed. or. 1692), Napoli, Cronopio, 2002.

ARDISSINO E. (a cura di), *Matteo Peregrini. Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellanno* (ed. or. 1639), Torino, Res, 1997.

ARNAUDO M., *Un inferno barocco: Dante, Stigliani, Marino e l'intertestualità*, in «Studi secenteschi», XLVII, 2006.

BALDI A., *La "Fenice rinascete" di Tommaso Gaudiosi e la traduzione letteraria nel Seicento italiano*, in «Studi secenteschi», XVIII, 1977.

BELLINI E., SCARPATI C., *Il vero e il falso dei poeti, Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.

BERTANI C., *Il maggior poeta sardo Carlo Buragna e il petrarchismo del Seicento*, Milano, Hoepli, 1905.

BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe : Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.N.R.T, 1990.

- *Paradojas, Agudeza y Ciencia en Baltasar Gracián*, in A.A.V.V., *Aurea Poesis, Estudios para Begoña Lopez Bueno*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2014.

BOLZONI L., *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle accademie napoletane di fine '500*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXXVII, 1973.

Le proposte letterarie di Giulio Cortese: una fonte della giovanile "poetica" campanelliana, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII, 1971.

CARAVELLI V., *Pirro Schettini e l'antimarinismo*, Cosenza, Brenner, 1993 (ed. or. 1889).

CARMINATI C. (a cura di), *Il ritratto della canzone e del sonetto di Federigo Meninni* (ed. or. 1678), Lecce, Argo, 2002.

CATELLI C., *L'invisibile compasso. Osservazioni sulla "dispositio" delle "Ode" di Girolamo Fontanella (1638)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», VI, 2, 2014.

CERBONI BAIARDI G., *Il dialogo del «Concetto Poetico» di Camillo Pellegrino*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXII, 1958.

CHIODO C., *Le rime, le prose, la pazzia d'amore di Giacomo d'Aquino*, in «Ipotesi 80», 25-26, 1989.

CHIODO D., *Pietro Casaburi Urries: Le sirene* (ed. or. 1676), Torino, RES, 1996.

- *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la storia e la geografia della letteratura italiana*, Catanzaro, Rubbettino, 1999.

- CONSOLI S. (a cura di), *Antonio Basso. Poesie* (ed. or. 1645), Torino, RES, 1999.

- CONTARINO R. (a cura di), *L'ode di Girolamo Fontanella* (ed. or. 1632), Torino, RES, 1994.

- CROCE B., *Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella*, in «Critica», 1938.

- CROCE F., *Tre lirici dell'ultimo barocco*, Firenze, Sansoni, 1963.

- *La lirica tardo-barocca dell'Artale, del Lubrano e del Dotti*, in Id., *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966.

- CRUPI P. (a cura di), *Cesare Monitio. La Talia-Il Vesbio furioso* (ed. or. 1632), Catanzaro, Rubbettino, 2003.

- DA PRATI P., *La poetica di Tommaso Campanella* (ed. or. 1596-1638), Napoli, Glauco, 1968.

- DE LORENZO P., *I nove cieli di Girolamo Fontanella* (ed. or. 1640). *Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, in MONTAGNANI C. (a cura di), *Il nuovo canzoniere*, op. cit., Roma, Bulzoni, 2008.

- DE LUCA B., *Il concetto poetico di Camillo Pellegrino*, Roma, Salerno editrice, 2019.

- FILIERI E., *Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra Ferdinando Donno, Antonio Bruni e Girolamo Fontanella*, in «Quaestiones Romanicae», VI, 2018.

FIORANI M., *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, in «Studi Secenteschi», XLVI, 2005.

FIRPO L., (a cura di), *La Poetica di Tommaso Campanella, 1596-1638*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944.

FOURNEL J.-L., *Le devoir du poète. Nécessités du présent et critique des auctores chez Tommaso Campanella*, in «Transalpina», 2020.

FRARE P., *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale*, in «Testo», XVII, 1989.

GENOVESE G. (a cura di), *Pomponio Torelli. Trattato della poesia lirica* (ed. or. 1594), Parma, Guanda, 2008.

GIANCOTTI F., *Tommaso Campanella: le poesie della "Scelta" e la loro disposizione*, in «Studi secenteschi», 41-42, 2000/2001.

GIANNANTONI G. (a cura di), *La Retorica di Aristotele*, Bari, Laterza, 1984.

GIANNANTONIO V., *Su Ferdinando Donno, scrittore barocco*, Napoli, Loffredo, 1982

- (a cura di), *Poesie. Pirro Schettino* (ed. or. 1693), Firenze, Olschki, 1989.

GIGLIONI G., *The Metaphysical Implications of Campanella's notion of fiction*, in «Bruniana & Campanelliana», XVIII, 1, 2012.

GIORDANO T., *Introduzione al canzoniere di Basilio Giannelli*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli», XVI, 1973-1974.

GUGLIELMINETTI M., *Giovan Battista Marino. La lirica, l'epica e la parodia*, in *Storia della civiltà letteraria italiana* (a cura di BARBERI SQUAROTTI G.), *Manierismo e Barocco*, III, Torino, UTET, 1990.

INTERLINGI G., *Studio su Giuseppe Artale: poeta, drammaturgo, romanziere del secolo XVII*, Catania, Muglia, 1921.

IZZI P., *Le scintille poetiche di Giacomo Lubrano, tra marinismo e cultismo*, in «Esperienze letterarie», 4, 2018.

LASE N. M., *Una retorica comune alla base del concetto di metafora in Baltasar Gracián e in Emanuele Tesauro*, in «Testo», 27, 1994.

LEONE M., *Per una storia delle forme poetiche tra Barocco e Arcadia. Le Poesie liriche (1689) di Antonio Caraccio*, Roma, Bulzoni, 2008.

LORUSSO D. G., *Giovan Pietro Massari, un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, Roma, Universitalia, 2018.

MATT L. (a cura di), *Carlo Buragna. Poesie* (ed. or. 1683), Cagliari, CUEC, 2012.

MIRONE L. (a cura di), *Scipione Errico. Sonetti e madrigali e altre rime dalle raccolte giovanili* (ed. or. 1634), Torino, RES, 1993.

MONTELLA L. (a cura di), *Antonio Muscettola, Rime* (ed. or. 1659), Alessandria, Dell'Orso, 2002.

- *I sonetti di Antonio de' Rossi* (ed. or. 1661), Salerno, Edisud, 2012.
- *L'arpa poetica di Tommaso Gaudiosi* (ed. or. 1671), Salerno, Edisud, 2012.
- *Un oscuro barocchista del Seicento: Baldassarre Pisani. Con l'edizione dei sonetti* (ed. or. 1669), Salerno, Edisud, 2018.

PADUANO G. (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Bari, Laterza, 1998.

PALMISCIANO V., *Un ritrovamento per Domenico Basile e due per Girolamo Fontanella*, in «Studi Secenteschi», 56, 2015.

PEDICINI R., *Biagio Cusano. Un lirico marinista*, in Id., *Saggi e profili letterari*, Milano, Dante Alighieri Editrice, 1939.

PERRONE C., *Un poeta tra le Veneri: note sullo stile di Antonio Bruni*, in A.A.V.V., *I capricci di Proteo*, Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002.

POGGI G. (a cura di), *Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio* (ed. or. 1648), Palermo, Aesthetica, 2020.

PROTA GIURLEO U., *Il Cavaliere Artale*, in «Fruidoro», 3-4, 1955.

RASULO P., BRUNI P., GRISI F., *Giuseppe Battista e l'inquietudine barocca*, San Lorenzo del Vallo, CSR, 2003.

RAZZOLI A. M., *Intermedi e Rime di Filippo Paruta* (ed. or. 1619), Parma, Zara, 1985.

- *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna, Emil, 2018.

RIZZO G., *Opere di Giuseppe Battista*, Galatina, Congedo, 1991.

- *Gli epigrammata di Domenico Battista e gli Acquaviva d'Aragona di Conversano*, in Id. (a cura di), *Le inquiete novità. Simboli, luoghi e polemiche di età barocca*, Bari, Palomar, 2006.

RISI E., *Poesia marinistica meridionale (Giovanni Canale e Tommaso Gaudiosi de La Cava)*, Pompei, Scuola tipografica pontificia, 1932.

RUIZ ZÁRATE A., *Gracián, Wit and the Baroque Age*, New York, Peter Lang, 1996.

RUSSO E., *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore, 2005.

- *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- *Castelvetro nel primo Seicento*, in A.A.V.V., *Atti e memorie dell'Arcadia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.

SALSANO S., *Marino e marinismo. Tomaso Gaudiosi*, Roma, ELIA, 1977.

SANTANGELO G., *Scipione Errico. Critico e poeta del Seicento*, Palermo, Manfredi, 1970.

SCOGNAMIGLIO G. (a cura di), *Giovan Battista Bergazzano*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2015.

SENSI C., *La retorica dell'apoteosi: arte e artificio nei panegirici del Lubrano*, in «Studi secenteschi», XXIV, 1983.

SLAWINSKI M., *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, in «Bruniana e Campanelliana», VII, 2001.

TORRE L., *Una piccola pleiade di rimatori capuani in antologia. Pratiche del petrarchismo in un centro 'minore' del secondo Cinquecento*, «Critica letteraria», 2, 2015.

TRIA U., *Don Antonio Muscettola, duca di Spezzano, e il Padre Angelico Aproso*, Napoli, d'Auria, 1897.

USSIA S., *Il Basile spirituale, Il pianto della vergine, sacri sospiri e altre rime* (ed. or. 1630-1632), Vercelli, Mercurio, 1996.

WOODS M. J., *Gracián, Peregrini and the Theory of Topics*, in «Modern Language Review», LVIII, 1968.

ZACCHINO V., *Giovan Pietro D'Alessandro. Letterato galatone del Seicento*, in «Archivio-Storico Pugliese», XXIX, 1973.

4. Cataloghi, trattati e opere di consultazione

A.A.V.V., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, 1961-2017.

ALTIERI BIAGI M. L., BASILE B., *Scienziati del Seicento*, in MATTIOLI R., PANCRAZI P., SCHIAFFINI A. (a cura di), *La letteratura italiana, Il Seicento*, II, Napoli, Ricciardi, 1980.

ARICÒ D., *Poesia barocca. Rassegna di testi e studi (1975-1988)*, in «Lettere italiane», LX, 40, 1988.

BASILE B., *Rassegna di studi sul Barocco e il Barocco letterario*, «Lettere italiane», XXIV, 3, 1972.

BOEHM L., RAIMONDI E. (a cura di), *Università, Accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1981.

BORRIELLO G., de MARTINO G., *Catalogo delle Seicentine del fondo antico della biblioteca Landolfo Caracciolo del complesso monumentale di San Lorenzo Maggiore in Napoli*, 2 voll., Napoli, Luciano, 2010.

BULIFON A., *I Giornali di Napoli dal 1547 al 1761* (a cura di CORTESE N.), 2 voll., Napoli, Società storia patria, 1932.

CALCATERRA C., *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1936.

CAPPUCCI M., *Indice dei nomi e delle cose notevoli*, in «Studi secenteschi», 42, 2001.

CHIOCCARELLO B., *De Illustribus scriptoribus qui in ciuitate et regno Neapolis ab orbe condito ad annum vsque 1646 floruerunt*, Napoli, Ursini, 1770.

CROCE B., *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910.

D'AFFLITTO E., *Memorie degli scrittori del Regno di Napoli*, I, Napoli, Stamperia Simoniana, 1782.

DE MIRANDA G., *Una quiete operosa: forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana editrice, 2000.

DI MARCO G., *Librai, editori e tipografi a Napoli nel XVII secolo*, in «La Bibliofilia», I, II, 2010.

FELICI L. (a cura di), *Poesia italiana del Seicento*, Milano, Garzanti, 1978.

FERRERO G., *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

FURCHHEIM F., *Bibliografia del Vesuvio, compilata e corredata di note critiche*, Cambridge University Press, 2011.

GETTO G. (a cura di), *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, 2 voll., Torino, UTET, 1954-1962.

- *Lirici marinisti*, Torino, Tea, 1990.

GIUSTINIANI L., *La biblioteca storica e topografica del Regno di Napoli*, Napoli, Altobelli, 1793.

GIACHINO L., «*Atomi Fecondi*»: *Rassegna di edizioni e studi sulla poesia barocca: (1989-1996)*, in «Lettere italiane», L, 2, 1998.

LANDI P. (a cura di), *Manoscritti, incunaboli, cinquecentine / Biblioteca dei Cappuccini di Monte S. Quirico*, Lucca, Fazzi, 1986.

LANZA F., *Studi sulla letteratura barocca (rassegna critica 1950-1955)*, «Aevum», 29, 1955.

MALCANGI G., *Volti e figure del passato in Puglia*, Roma, Tipografia Editrice Italia, 1956.

MAYLENDER M., RAVA L., *Storia delle accademie in Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1929.

MINIERI RICCIO C., *Notizie biografiche degli scrittori napoletani fioriti nel secolo XVII*, Napoli, Rinaldi e Sellitto, 1877.

MURATORI L. A., *Della perfetta poesia italiana*, Modena, Soliani, 1706.

OSSOLA C., *Rassegna di testi e studi tra Manierismo e Barocco*, in «LI», XXVII, 1975.

OSSOLA C., SEGRE C., *Antologia della poesia italiana*, vol. II, *Quattrocento-Settecento*, Torino, Einaudi, 1997-1998.

PIGNATELLI C., *Biografie degli scrittori grottagliesi*, Napoli, Ghio, 1875.

QUADRIO F. S., *Della storia e della ragione di ogni poesia*, 4 voll., Milano, Agnelli, 1739-52.

RICCIO L., *Nuovi documenti sull'incendio vesuviano dell'anno 1631 e bibliografia di quella eruzione*, in «ASPN», XIV, 1859.

SANTORO M., *Le secentine napoletane*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

- *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

SBORDONE S., *Le secentine della Biblioteca dell'Accademia pontaniana di Napoli*, Napoli, Accademia Pontaniana, 2008.

SORIA F., *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, Bologna, Forni, 1781.

TOPPIN., *Bibliotheca Napolitana*, Napoli, Bulifon, 1678.

Appendice alla tesi:

**Topiche del disastro nella lirica meridionale del
Seicento**

Parte 1: Poesia lirica e poesia dei disastri

1	Introduzione all'appendice.....	pp. 5-6
2.1	Regesto di liriche viceregnicole non appartenenti al <i>corpus</i>	pp. 7-23
2.2	Regesto del <i>corpus</i> di liriche sui disastri.....	pp. 24-40
2.3	<i>Corpus</i> delle liriche raccolte (1584-1695).....	pp. 41-257
3.1	Regesto di liriche in latino sui disastri.....	pp. 259-61
3.2	<i>Corpus</i> delle liriche in latino.....	pp. 262-82

Parte 2: *Cultural Heritage*

1	Introduzione al prodotto industriale.....	pp. 284-305
2.1	Regesto dell'antologia.....	pp. 307-13
2.2	Antologia con commento.....	pp. 316-466
3.1	Appendice di immagini ed emblemi.....	pp. 467
3.2	Catalogo degli emblemi e delle insegne contenute nei testi...	pp. 468-73
3.3	Catalogo di immagini, dipinti e illustrazioni sul Vicerego...	pp. 474-82
4	Per un <i>database</i> digitale dei testi sul disastro.....	pp. 1-14

Parte 1.

Poesia lirica e poesia dei disastri

1. Introduzione all'appendice

La presente appendice contiene i testi su cui è costruita la tesi di dottorato. Essa funge dunque da materiale di riscontro di quanto illustrato nei primi cinque capitoli, e rappresenta un secondo momento di ragionamento sugli aspetti importanti della lirica dei disastri: la capillare produzione di questo prodotto editoriale, i suoi mezzi di diffusione, il 'calibro' dei poeti che vi si cimentano.

Questa aggiunta alla tesi è divisa in due parti. Nella prima si espongono le edizioni di poesia lirica pubblicate nel Vicereame di Napoli (cfr. *supra* 2.3), insieme alla raccolta dei testi su cui abbiamo lavorato.

Nella seconda parte è contenuta l'antologia, in cui vengono selezionati settanta componimenti accompagnati da un commento. Ad essa segue la progettazione di un *database* DADIT che possa permettere una fruizione digitale di queste poesie. Tali prodotti, coi quali si conclude l'annesso alla tesi, si inseriscono in precise direttive industriali della borsa di dottorato che finanzia questo studio.

Il lettore che attraverserà la prima parte di questo annesso si 'imbatte' nei testi dei poeti che nel capitolo 2 della tesi appaiono nel delineamento degli assi di comunicazione tra le Accademie meridionali. Una prima selezione di essi copre l'arco di tempo tra il 1585 e il 1631. Trovandosi 'al di qua' dell'eruzione vesuviana, i componimenti di questi autori rappresentano un numero esiguo rispetto a quelli del periodo successivo, poiché contengono pochi riferimenti all'immaginario catastrofico.

La rilevanza in tali testi di un *tòpos* dei disastri, come abbiamo spiegato nel capitolo 3, rappresenta solo una ripresa della 'vecchia' tradizione poetica, soprattutto di stampo petrarchesco e sannazariano.

I poeti inseriti in questa prima parte sono: Camillo Pellegrino, Giulio Cortese, Ascanio Pignatelli, Antonio Cataldo Mannarino, Giambattista Basile, Marcello Macedono, Giambattista Marino, Francesco della Valle, Donato Antonio Cito, Filippo Paruta, Andrea Santa Maria, Ferdinando Donno, Tomaso Stigliani, Donato Faciuti, Francesco Balducci.

Una seconda serie di poeti copre l'arco di tempo tra il 1632 e il 1657, dunque dall'anno successivo all'eruzione vesuviana a quello successivo alla peste di Napoli. Essi sono: Gianfrancesco Maia Materdona, Girolamo Fontanella, Giuseppe Teodoli, Paolo Maresca, Francesco Antonio Tomasi, Francesco Matteo Adamo, Giuseppe Danussio, Lorenzo Stellato, Francesco Antonio

Pisapia di Gesualdo, Carlo Volpe di Gesualdo, Giambattista Basile, Antonio Bruni, Decio Mazzei, Domenico Benigni, Andrea Santa Maria, Giandomenico Agresta, Giovanbattista Manso, Giacomo D'Aquino, Antonio Basso, Errico Scipione, Giuseppe Battista, Giovanni Canale, Gennaro Grosso.

Una terza serie di poeti copre l'arco di tempo tra il 1658 e il 1695, trattando una serie di disastri 'minori', dall'*incendio* del Vesuvio del 1660 al terremoto del Sannio del 1688. Essi sono: Vincenzo Zito, Antonio Muscettola, Antonio de' Rossi, Francesco Cappone, Francesco Dentice, Federico Meninni, Baldassarre Pisani, Tommaso Gaudiosi, Giovanni Giacomo Lavagna, Giuseppe Artale, Biagio Guaragna Galluppo, Biagio Cusano, Pietro Casaburi Urries, Lorenzo Crasso, Carlo Buragna, Antonio Caraccio, Basilio Giannelli, Giacomo Lubrano, Pirro Schettino.

La maggior parte delle liriche di questi autori è stata raccolta e trascritta dai testi originali. Quando la consultazione della *princeps* non è stata possibile, viene indicata l'edizione moderna o la silloge da cui il componimento è tratto. Il *corpus* di disastrose si trova al punto 4 di questa prima sezione, dopo due regesti introduttivi dell'intera produzione lirica del Viceregno. Questi elenchi servono infatti a inquadrare il gran numero di poesia catastrofica all'interno del totale di edizioni stampate nel Meridione italiano, e a segnalarne la rilevanza nel panorama culturale barocco.

2.1 Regesto di liriche viceregnicole non appartenenti al *corpus*

La presente raccolta di volumi di poesia lirica pubblicati nel Viceregno di Napoli è inserita per certificare i dati riportati nel capitolo 2.3 della tesi. Essa serve a fornire un riscontro a quanto abbiamo definito una produzione ‘industriale’ delle stamperie del Meridione.

Il conteggio qui riportato va confrontato sia con le edizioni che compongono il *corpus* (cfr. *infra* punto 3), sia con il regesto di liriche latine disastrose che ad esso segue. Questa lista è infatti formata da poeti che non rientrano nei criteri da noi stabiliti per la raccolta delle poesie del disastro.

Essi sono: 1) autori non viceregnicoli (né legati alle Accademie meridionali) che stampano a Napoli la propria opera; 2) autori viceregnicoli nella cui produzione non abbiamo rinvenuto poesie liriche disastrose.

I testi presentati sono tutti *editiones principes*, e di ognuno vengono indicate le biblioteche, le società, gli archivi italiani ed europei presso cui sono conservati. Tra gli obiettivi ‘secondari’ di questa appendice rientra infatti quello di fornire uno strumento utile alla consultazione della poesia barocca meridionale.

1585-1630

-MONTI, Scipione

Rime et versi in lode della iill.ma [!] et ecc.ma s.ra d.na Giouanna Castriota Carr. duchessa di Nocera, et marchesa di Ciuita S. Angelo scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diuersi huomini illust. in varij, diuersi tempi, et raccolti da don Scipione de Monti, Napoli, Cacchi, 1585.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca comunale centrale di Milano, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca universitaria di Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi di Orvieto.

-ATTENDOLO, Giovan/Giovanni Battista

Alcune rime et versi, Napoli, Cacchi, 1588.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica Romolo Spezioli di Fermo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ARDOINO, Giovanni Battista

Le rime in morte della signora Isabella Quattromani sua moglie, Napoli, Cacchi, 1590.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-DE CUPITI, Agostino

Rime spirituali, Napoli, Cacchi, 1592.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Giovanni Bovio di Trani, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca della Società economica di Chiavari, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca nazionale

centrale di Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, Biblioteca Casanatense di Roma, Biblioteca centrale dei frati minori cappuccini di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-NOCI, Carlo

Canzone di Carlo Noci all'illustriss. mo sig. don Francesco di Castro, Napoli, Carlino, 1600.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-D'ALESSANDRO, Giovanni Pietro

Epigrammatum liber, Napoli, Vitale, 1604.

Volume consultabile presso la Bibliothèque nationale de France, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca diocesana A. Sanfelice di Nardò, Biblioteca comunale Sperelliana di Gubbio, Biblioteca diocesana di Potenza, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte - BiASA – di Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-GIACOBELLI, Andrea

Rime diuerse fatte nella benedittione del forte Benaunte in Porto Longone nell'isola d'Elba, Napoli, Carlino, 1607.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-SCARDINO, Pellegrino

Sonetti di Peregrino Scardino al molto illustre signor Gioseppe Cicala di Lecce, Napoli, Gargano-Nucci, 1609.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce.

-FRANCUCCI, Giovanni Battista

Rime nella morte della illustre signora Giouanna Busala, Napoli, Carlino, 1615.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ZIZZA, Prospero

Sebethus poema et epigrammata edita, Napoli, Roncagliolo, 1615.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria alessandrina di Roma.

-MARTA, Orazio

Rime, et prose del signor Horatio Marta. Raccolte, & poste insieme fin hora da suoi scritti, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Universitaria di Genova, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca civica Ubaldo Mazzini. Fondi antichi di La Spezia, Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico Onlus di Torino, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

-MARTINELLO, Francesco

Abbozzi poetici del signor Francesco Martinello Academico Insensato di Perugia, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Augusta di Perugia.

-SPINA, Arcangelo

Le Rime spirituali del p.f. Arcangelo Spina eremita camaldolese. Dedicate all'illustriss. e r.mo signor cardinale Scipion Burghese, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino, Biblioteca diocesana S. Tommaso D'Aquino di Piedimonte Matese,

Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca Universitaria di Pisa.

-DI TARSIA, Galeazzo

Rime di Galeazzo di Tarsia. Nobile Cosentino. Raccolte del cavalier Basile dell' Accademia de gli Otiosi, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1617.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-MANNARINO/MANNARINI CATALDO, Antonio

Rime divise in quattro parti, Napoli, Tarquinio Longo, 1617.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo di Brindisi.

-ACCETTO, Torquato

Rime, Napoli, Longo, 1621.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale di Cremona, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico Onlus di Torino.

-MASCOLO, Giovanni Battista

Io. Baptistae Masculi Neapolitani Lyricorum sive Odarum libri 15, Napoli, Maccarano, 1626.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale augusta di Perugia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca diocesana di Altamura, Biblioteca comunale Piccinno di Maglie, Biblioteca nazionale Braidense di Milano.

-BASILE, Giambattista

Ode del caualier Gio. Battista Basile conte di Torone, & gentil huomo dell'Altezza di Mantoua, Napoli, Roncagliolo, 1627.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-COMITE, Orazio

Rime del signor Horatio Comite principe dell'Academia de gl'Incauti, Napoli, Beltrano, 1627.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria.

-DENTICE, Scipione

Madrigali spirituali, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1629.

Volume consultabile presso l'Archivio musicale della Congregazione dell'Oratorio di Napoli, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

-PRETI, Girolamo

Poesie di Girolamo Preti all'ill.mo et ecc.mo sig.re D. Nicolò Ludovisi principe di Venosa, Napoli, Egidio Longo, 1630.

Volume consultabile presso la Biblioteca e Musei Oliveriani di Pesaro.

1631-1658

-ABATI, Antonio

Il forno poesie del signor. Antonio Abati heroica, burlesca, e latina sopra il monte Vesuvio, Napoli, Francesco Savio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-BALDUCCI, Francesco

La pace vrbana canzone del signor Francesco Balducci alla santità di nostro signore Vrbano ottauo, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Casanatense di Roma.

-FENICE, Giacomo

Lo struppio della montagna di Somma in rima napolitana. Con certi Scherzi del sig. Iacouo Fenice, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-MORONE, Bonaventura

Rime sacre del reuer. padre f. Bonauentura Morone da Taranto, de' Minori Oss. Refor. Al reuerendissimo padre generale il p.f. Benegno da Genoua, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PALMA, Giovanni

Rime, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-SALVIATI, Giovanni Domenico

Rime divise in due parti, Lecce, Micheli, 1633.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce.

-PANDOLFI, Basilio

Rime sacre e canzoni, Lecce, Micheli, 1634.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-CUSANO, Biagio

L'armonia, Napoli, Beltrano, 1636.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-FONTANELLA, Girolamo

Ode consecrate all'immortalità dell'ill.ma et eccell.ma D. Anna Carafa, principessa di Stigliano, Napoli, Mollo, 1638.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca della fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca Storica di Ateneo Arturo Graf di Torino.

-DURANTE, Andrea

Le sirene schernite. Oda del dottor Andrea Durante, Napoli, Roberto Mollo, 1641.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-DI DURA, Giovanni

Musa lirica, Napoli, Ettore Cicconio, 1643.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento.

-URSO, Giovanni Battista

Inscriptiones, Epitaphia et elogia, Napoli, Montanari, 1643.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia.

-PALAMOLLA, Giovanni Giacomo

Panegirico del dottor don Giacomo Palamolla de signori della Torraca in lode dell'eminentiss. signor cardinale Antonio Sant'Honofrio, Napoli, Francesco Savio, 1644.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-VITI, Nicola Alfonso

Scherzi delle Muse, Napoli, Roncagliolo, 1644.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale ed archivio storico comunale di Vasto.

-DI LEVA, Tommaso

Gemme poetiche, poesie d'illustri ingegni raccolte da d. Tomaso di Leva, Napoli, Francesco Savio, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino di Cassino, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-FONTANELLA, Girolamo

Elegie, Napoli, Mollo, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca della fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca metropolitana De Gemmis di Bari.

-SARRIANO, Anello/Aniello/Agnello

Sacro Parnaso, Napoli, Mollo, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-ALOIS, Pietro

Petri Aloisi Epigrammatum centuriae sex, Napoli, Camillo Cavallo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca Universitaria di Genova, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Manfrediana di Faenza, Biblioteca comunale Paroniana di Rieti, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-BALZANI, Francesco (alias Sgruttendio)

De la Tiorba a Taccone, Napoli, Cavallo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbini Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca della Fondazione Casa Museo Ribezzi Petrosillo di Latiano, Biblioteca universitaria di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-RICCI/RICCIO, Onofrio

Poetici applausi d'Onofrio Riccio filosofo, e medico napoletano, academico infuriato, detto il bizzarro. All'inuitto valore nella difesa d'Orbitello. Dell'eccell. generale Carlo Della Gatta Principe di Monte Starace, e sole de' guerrieri, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbini Visconti-Volpi di Bari.

-TEODATO, Sincero

Il Mazzella fedele elegia sciolta, Napoli, Roberto Mollo, 1648.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca Casanatense di Roma.

-RICCI/RICCIO, Onofrio

Corona di Lodi intessuta alle sublimi virtù dell'eccellentissimo signore Francesco Marino Caracciolo principe d'Auellino, gran Cancelliere del regno &c. da Onofrio Riccio filosofo, e medico napoletano, accademico infuriato detto il bizzarro, Napoli, Ettore Cicconio, 1650.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-SARRIANO, Anello/Aniello/Agnello

Sacre canzonette del signor Anello Sarriano dedicata all'illustr. e reuer. signor D. Diego Capecelatro, Napoli, Camillo Cavallo, 1651.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-ROSSI, Luca Antonio

Elia rivelante. Panegirico poetico, Napoli, Mollo, 1653.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-GROSSO, Gennaro

L'arpa Febea, Napoli, Francesco Savio, 1656.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica aprosiana di Ventimiglia.

-MENINNI, Federigo

La fama. Oda, Napoli, Roberto Mollo, 1658.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

1663-1698

-DENTICE, Francesco

Corona mariana poetici applausi alla eternita delle glorie della suprema imperatrice dell'vniuerso Maria gran madre di Dio, del signor d. Francesco Dentice patritio Napolitano, caualiere dell'abito di S. Giacomo, Napoli, Francesco Paci, 1663.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Pasquale Albino di Campobasso, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia.

-CAMPANILE, Giuseppe

Poesie liriche del signor Giuseppe Campanile napoletano, accademico vmorista, & ozioso: inuiate all'eccellenza del sig. Principe di Cassano, Napoli, Francesco Paci, 1666.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

-STROZZI, Tommaso

Pompe funebri celebrate all'augusto monarca Filippo quarto il grande da monsignor Luigi Pappacoda vescouo di Lecce, e dall'istesso dedicate all'eminentiss. e reuerendiss. signor cardinal d'Aragona vicere di Napoli, Lecce, Pietro Micheli, 1666.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca comunale Francesco Piccinno di Maglie, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ARTALE, Giuseppe

Le quattro intrepide canzone del signor D. Artale. Dedicata all'illustriss. Signore Ramiro Ravaraschieri, Napoli, Colicchia, 1667.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-CASILIO, Giovanni Battista

Sacræ poeseos pars prima quæ continet Heroica carmina auctore p. Io. Baptista Casilio e Societate Iesu, Napoli, Passaro, 1667.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Ruggero Bonghi di Lucera, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Vito Carvini di Erice.

-de' ROSSI, Antonio

Il peccator pentito, Napoli, Francesco Paci, 1668.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-CASABURI URRIES, Lorenzo

Le quattro stagioni: poesie varie, Napoli, de Bonis, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino.

-D'ANNA, Leonardo

Savie sciocchezze, Lecce, Pietro Micheli, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nicola Bernardini di Lecce.

-D'ALESSANDRO, Donato Antonio (alias Serafino da Grottaglie)

Prose et poesie del padre fra Serafino dalle Grottaglie lettor di sacra teologia, & custode de' Riformati di san Francesco, Lecce, Pietro Micheli, 1672.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale S. Teresa dei Maschi - De Gemmis di Bari.

-Id. *Lamenti sacri, e scritturali spiegati con doppio senso letterale, et allegorico. Opera vtilissima a professori d'vmane, e diuine lettere, prose, e poesie, diuise in due parti*, Lecce, Pietro Micheli, 1672.

Volume consultabile presso la Biblioteca Roberto Caracciolo di Lecce.

-SANDESTO, Ignazio

Fiori di notte poesie liriche d'Ignatio Sandesto Napolitano, Napoli, Giacinto Passaro, 1677.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Ss. Crocifisso dei Frati Minori Cappuccini di Calabria di Cosenza, Biblioteca comunale di Lequile S. Francesco, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-ARTALE, Giuseppe

Della Enciclopedia poetica di Giuseppe Artale, Corretta ed accresciuta dallo stesso autore, Napoli, Bulifon, 1679.

Volume consultabile presso National Library of Scotland in Edinburgh, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli (copia digitalizzata), Istituzione pubblica culturale Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, Biblioteca civica Attilio Hortis di Trieste, Biblioteca del Museo Correr di Venezia, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca comunale Luigi Marinelli Giovene di Terlizzi.

-TEODORO, Giovanni Battista

Poesie del caualier F. Gio. Battista Theodoro, dedicate all'illustrissimo Filippo Gaetano prencipe di Caserta, duca di Sermoneta, Napoli, Giacinto Passaro, 1679.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-DA LEQUILE, Giacomo

Della lira serafica, Lecce, Micheli, 1680.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti di Bari.

-GUARINI, Francesco

Prose, et carmina Francisci Guarini Lupiensis, Napoli, Raillard, 1682.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca del Museo civico Gaetano Filangieri di Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca comunale Maria Goia di Cervia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-FRACASTORO, Girolamo

Hieronymi Fracastorii poetæ clarissimi opera omnia poetica, Napoli, Raillard, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Morcelli di Chiari, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-TOPPI, Giuseppe

De' furti virtuosi al tempo, poesie del barone Giuseppe Toppi, patritio Chietino, Napoli, Salvatore Castaldo, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca L. Jacobilli di Foligno, Biblioteca Vallicelliana di Roma.

-CASABURI URRIES, Pietro

Le saette di Cupido, Napoli, Paci, 1685.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Primoli di Roma.

-LUBRANO, Giacomo (alias Paolo Brinacio)

Suaviludia musarum ad Sebethi ripam. Epigrammatum libri X, Napoli, Raillard, 1690.

Volume consultabile presso la Biblioteca Salvatore Tommasi dell'Aquila, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti di Bari, Biblioteca dell'Università di Bologna, Biblioteca statale del Monumento nazionale di MonteCassino, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria di Sassari.

-ASCONAVA, Innocenzo

Le glorie partenopee ponderate da I. Asconava accademico ozioso, Napoli, Parrino-Mutii, 1691.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

-MARINI, Francesco

Poesie sacre, e morali, del signor'abate Francesco Marini, ora vescovo d'Isola, Napoli, Giacomo Raillard, 1694.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbi Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale di Cosenza, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PALAMOLLA, Giovanni Giacomo

Panegirici in prosa, ed in versi in lode della beatissima vergine, e canzoni, e prose sopra varii affetti divoti, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PERRUCCI, Andrea

Idee delle Muse, poesie del dottor Andrea Perrucci. Consecrate all'altezza serenissima di Carlo Ferdinando Gonzaga, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbi Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca statale di Cremona, Biblioteca comunale Giuseppe Arabia di Rogliano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace di Palermo, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

-GIANNELLI, Basilio

Varj componimenti per la recuperata salute del re N. Sig. del dottor signor Basilio Giannelli, Napoli, Giacomo Raillard, 1696.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-SERNICOLA, Carlo

Il Parnasso teologico poesie del reverendo padre maestro fra Carlo Sernicola, Dedicato all'altezza reverendissima del signor principe cardinal de' Medici, Napoli, Francesco Paci, 1698.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino – Cassino, Biblioteca Innocenzo XII di Lecce, Biblioteca civica Ubaldo Mazzini di La Spezia.

2.2 Regesto del *corpus* di liriche sui disastri

Si indica di seguito l'elenco delle secentine contenenti liriche in volgare sui disastri. Esse sono state raccolte nelle seguenti biblioteche: la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, la Biblioteca dell'Osservatorio Vesuviano di Napoli, la Società napoletana di storia patria, la Biblioteca nazionale centrale di Roma, la Biblioteca nazionale di Bari, la Biblioteca Bernardini di Lecce, la Biblioteca comunale di Cagliari, la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, la Biblioteca Augusta di Perugia, la British Library, la Bibliothèque Nationale de France e La Bibliothèque Mazarine de Paris.

Lo spoglio è effettuato su testi che vanno dal 1584 al 1693, e che appartengono ad autori legati al Viceregno di Napoli per nascita o per sodalizi accademici. Il *corpus* consta di 204 poesie liriche, e la sua costruzione è stata coadiuvata dagli strumenti offerti da piattaforme digitali come Google Books, Archive, il sistema OPAC, quello Share, il catalogo digitale delle biblioteche italiane (InternetCulturale), il Worldcat, il USTC, il Virtueller Katalog di Karlsruhe.

Tra i cataloghi consultati si segnalano numerosi volumi antichi e moderni: le *Secentine* di Marco Santoro, quelle di Silvia Sbordone, quelle di Borriello e de Martino, il *De Illustribus scriptoribus* di Bartolomeo Chioccarello, la *Bibliografia del Vesuvio* di Friedrich Furchheim, *La biblioteca storica* e *Le memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli* di Lorenzo Giustiniani, la *Bibliotheca Neapolitana* di Niccolò Toppi, le *Notizie biografiche degli scrittori napoletani* di Camillo Minieri Riccio, *Il dizionario storico* di Giuseppe Origlia Paulino.

Si segnala inoltre la consultazione delle seguenti antologie di lirici secenteschi: i *Lirici marinisti* di Benedetto Croce, *Marino e i marinisti* di Guglielmo Ferrero, i *Lirici del Seicento e dell'Arcadia* di Carlo Calcaterra, i *Lirici marinisti* di Giovanni Getto, l'antologia vesuviana di Elisa Castorina, l'antologia dei poeti del Seicento curata da Lucio Felici per Garzanti, quella Einaudi a cura di Luigi de Vendittis, il terzo volume dell'*Antologia della poesia italiana* a cura di Carlo Ossola e Cesare Segre, il saggio-raccolta *Tre disastri* a cura di Giancarlo Alfano, Marcello Barbato, Andrea Mazzucchi.

Per le edizioni critiche delle opere dei singoli autori si rimanda alla bibliografia della tesi, e all'apparato di note del capitolo 2 (*supra*).

1585-1630

-MONTI, Scipione

Rime et versi in lode della iill.ma [!] et ecc.ma s.ra d.na Giouanna Castriota Carr. duchessa di Nocera, et marchesa di Ciuita S. Angelo scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diuersi huomini illust. in varij, diuersi tempi, et raccolti da don Scipione de Monti, Napoli, Cacchi, 1585.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca comunale centrale di Milano, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca universitaria di Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Nuova biblioteca pubblica Luigi Fumi di Orvieto.

-ATTENDOLO, Giovan/Giovanni Battista

Alcune rime et versi, Napoli, Cacchi, 1588.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica Romolo Spezioli di Fermo, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ARDOINO, Giovanni Battista

Le rime in morte della signora Isabella Quattromani sua moglie, Napoli, Cacchi, 1590.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-DE CUPITI, Agostino

Rime spirituali, Napoli, Cacchi, 1592.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Giovanni Bovio di Trani, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca della Società economica di Chiavari, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca nazionale

centrale di Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, Biblioteca Casanatense di Roma, Biblioteca centrale dei frati minori cappuccini di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-NOCI, Carlo

Canzone di Carlo Noci all'illustriss. mo sig. don Francesco di Castro, Napoli, Carlino, 1600.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-D'ALESSANDRO, Giovanni Pietro

Epigrammatum liber, Napoli, Vitale, 1604.

Volume consultabile presso la Bibliothèque nationale de France, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca diocesana A. Sanfelice di Nardò, Biblioteca comunale Sperelliana di Gubbio, Biblioteca diocesana di Potenza, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte - BiASA – di Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-GIACOBELLI, Andrea

Rime diuerse fatte nella benedittione del forte Benauente in Porto Longone nell'isola d'Elba, Napoli, Carlino, 1607.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-SCARDINO, Pellegrino

Sonetti di Peregrino Scardino al molto illustre signor Giosepe Cicala di Lecce, Napoli, Gargano-Nucci, 1609.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce.

-FRANCUCCI, Giovanni Battista

Rime nella morte della illustre signora Giouanna Busala, Napoli, Carlino, 1615.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ZIZZA, Prospero

Sebethus poema et epigrammata edita, Napoli, Roncagliolo, 1615.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria alessandrina di Roma.

-MARTA, Orazio

Rime, et prose del signor Horatio Marta. Raccolte, & poste insieme fin hora da suoi scritti, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Universitaria di Genova, Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca civica Ubaldo Mazzini. Fondi antichi di La Spezia, Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico Onlus di Torino, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

-MARTINELLO, Francesco

Abbozzi poetici del signor Francesco Martinello Academico Insensato di Perugia, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Augusta di Perugia.

-SPINA, Arcangelo

Le Rime spirituali del p.f. Arcangelo Spina eremita camaldolese. Dedicate all'illustriss. e r.mo signor cardinale Scipion Burghese, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1616.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino, Biblioteca diocesana S. Tommaso D'Aquino di Piedimonte Matese,

Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca Universitaria di Pisa.

-DI TARSIA, Galeazzo

Rime di Galeazzo di Tarsia. Nobile Cosentino. Raccolte del cavalier Basile dell' Accademia de gli Otiosi, Napoli, Domenico Roncagliolo, 1617.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-MANNARINO/MANNARINI CATALDO, Antonio

Rime divise in quattro parti, Napoli, Tarquinio Longo, 1617.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo di Brindisi.

-ACCETTO, Torquato

Rime, Napoli, Longo, 1621.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale di Cremona, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico Onlus di Torino.

-MASCOLO, Giovanni Battista

Io. Baptistae Masculi Neapolitani Lyricorum sive Odarum libri 15, Napoli, Maccarano, 1626.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale augusta di Perugia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca diocesana di Altamura, Biblioteca comunale Piccinno di Maglie, Biblioteca nazionale Braidense di Milano.

-BASILE, Giambattista

Ode del caualier Gio. Battista Basile conte di Torone, & gentil huomo dell'Altezza di Mantoua, Napoli, Roncagliolo, 1627.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-COMITE, Orazio

Rime del signor Horatio Comite principe dell'Academia de gl'Incauti, Napoli, Beltrano, 1627.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria.

-DENTICE, Scipione

Madrigali spirituali, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1629.

Volume consultabile presso l'Archivio musicale della Congregazione dell'Oratorio di Napoli, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

-PRETI, Girolamo

Poesie di Girolamo Preti all'ill.mo et ecc.mo sig.re D. Nicolò Ludovisi principe di Venosa, Napoli, Egidio Longo, 1630.

Volume consultabile presso la Biblioteca e Musei Oliveriani di Pesaro.

1631-1658

-ABATI, Antonio

Il forno poesie del signor. Antonio Abati heroica, burlesca, e latina sopra il monte Vesuvio, Napoli, Francesco Savio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-BALDUCCI, Francesco

La pace vrbana canzone del signor Francesco Balducci alla santità di nostro signore Vrbano ottauo, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Casanatense di Roma.

-FENICE, Giacomo

Lo struppio della montagna di Somma in rima napolitana. Con certi Scherzi del sig. Iacouo Fenice, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-MORONE, Bonaventura

Rime sacre del reuer. padre f. Bonauentura Morone da Taranto, de' Minori Oss. Refor. Al reuerendissimo padre generale il p.f. Benegno da Genoua, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PALMA, Giovanni

Rime, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-SALVIATI, Giovanni Domenico

Rime divise in due parti, Lecce, Micheli, 1633.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce.

-PANDOLFI, Basilio

Rime sacre e canzoni, Lecce, Micheli, 1634.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-CUSANO, Biagio

L'armonia, Napoli, Beltrano, 1636.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-FONTANELLA, Girolamo

Ode consecrate all'immortalità dell'ill.ma et eccell.ma D. Anna Carafa, principessa di Stigliano, Napoli, Mollo, 1638.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca della fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca Storica di Ateneo Arturo Graf di Torino.

-DURANTE, Andrea

Le sirene schernite. Oda del dottor Andrea Durante, Napoli, Roberto Mollo, 1641.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-DI DURA, Giovanni

Musa lirica, Napoli, Ettore Cicconio, 1643.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento.

-URSO, Giovanni Battista

Inscriptiones, Epitaphia et elogia, Napoli, Montanari, 1643.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia.

-PALAMOLLA, Giovanni Giacomo

Panegirico del dottor don Giacomo Palamolla de signori della Torraca in lode dell'eminentiss. signor cardinale Antonio Sant'Honofrio, Napoli, Francesco Savio, 1644.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-VITI, Nicola Alfonso

Scherzi delle Muse, Napoli, Roncagliolo, 1644.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale ed archivio storico comunale di Vasto.

-DI LEVA, Tommaso

Gemme poetiche, poesie d'illustri ingegni raccolte da d. Tomaso di Leva, Napoli, Francesco Savio, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino di Cassino, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-FONTANELLA, Girolamo

Elegie, Napoli, Mollo, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca della fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca metropolitana De Gemmis di Bari.

-SARRIANO, Anello/Aniello/Agnello

Sacro Parnaso, Napoli, Mollo, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-ALOIS, Pietro

Petri Aloisi Epigrammatum centuriae sex, Napoli, Camillo Cavallo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca Universitaria di Genova, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Manfrediana di Faenza, Biblioteca comunale Paroniana di Rieti, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria Alessandrina di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-BALZANI, Francesco (alias Sgruttendio)

De la Tiorba a Taccone, Napoli, Cavallo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca della Fondazione Casa Museo Ribezzi Petrosillo di Latiano, Biblioteca universitaria di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-RICCI/RICCIO, Onofrio

Poetici applausi d'Onofrio Riccio filosofo, e medico napoletano, academico infuriato, detto il bizzarro. All'inuitto valore nella difesa d'Orbitello. Dell'eccell. generale Carlo Della Gatta Principe di Monte Starace, e sole de' guerrieri, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

-TEODATO, Sincero

Il Mazzella fedele elegia sciolta, Napoli, Roberto Mollo, 1648.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca Casanatense di Roma.

-RICCI/RICCIO, Onofrio

Corona di Lodi intessuta alle sublimi virtù dell'eccellentissimo signore Francesco Marino Caracciolo principe d'Auellino, gran Cancelliero del regno &c. da Onofrio Riccio filosofo, e medico napoletano, accademico infuriato detto il bizzarro, Napoli, Ettore Cicconio, 1650.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-SARRIANO, Anello/Aniello/Agnello

Sacre canzonette del signor Anello Sarriano dedicata all'illustr. e reuer. signor D. Diego Capecelatro, Napoli, Camillo Cavallo, 1651.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-ROSSI, Luca Antonio

Elia rivelante. Panegirico poetico, Napoli, Mollo, 1653.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-GROSSO, Gennaro

L'arpa Febea, Napoli, Francesco Savio, 1656.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica aprosiana di Ventimiglia.

-MENINNI, Federico

La fama. Oda, Napoli, Roberto Mollo, 1658.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Roma.

1663-1698

-DENTICE, Francesco

Corona mariana poetici applausi alla eternita delle glorie della suprema imperatrice dell'vniuerso Maria gran madre di Dio, del signor d. Francesco Dentice patritio Napolitano, caualiere dell'abito di S. Giacomo, Napoli, Francesco Paci, 1663.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Pasquale Albino di Campobasso, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia.

-CAMPANILE, Giuseppe

Poesie liriche del signor Giuseppe Campanile napoletano, accademico vmorista, & ozioso: inuiate all'eccellenza del sig. Principe di Cassano, Napoli, Francesco Paci, 1666.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

-STROZZI, Tommaso

Pompe funebri celebrate all'augusto monarca Filippo quarto il grande da monsignor Luigi Pappacoda vescouo di Lecce, e dall'istesso dedicate all'eminentiss. e reuerendiss. signor cardinal d'Aragona vicere di Napoli, Lecce, Pietro Micheli, 1666.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca comunale Francesco Piccinno di Maglie, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-ARTALE, Giuseppe

Le quattro intrepide canzone del signor D. Artale. Dedicata all'illustriss. Signore Ramiro Ravaraschieri, Napoli, Colicchia, 1667.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-CASILIO, Giovanni Battista

Sacræ poeseos pars prima quæ continet Heroica carmina auctore p. Io. Baptista Casilio e Societate Iesu, Napoli, Passaro, 1667.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Ruggero Bonghi di Lucera, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Vito Carvini di Erice.

-de' ROSSI, Antonio

Il peccator pentito, Napoli, Francesco Paci, 1668.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli.

-CASABURI URRIES, Lorenzo

Le quattro stagioni: poesie varie, Napoli, de Bonis, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino.

-D'ANNA, Leonardo

Savie sciocchezze, Lecce, Pietro Micheli, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nicola Bernardini di Lecce.

-D'ALESSANDRO, Donato Antonio (alias Serafino da Grottaglie)

Prose et poesie del padre fra Serafino dalle Grottaglie lettor di sacra teologia, & custode de' Riformati di san Francesco, Lecce, Pietro Micheli, 1672.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale S. Teresa dei Maschi - De Gemmis di Bari.

-Id. *Lamenti sacri, e scritturali spiegati con doppio senso letterale, et allegorico. Opera vtilissima a professori d'vmane, e diuine lettere, prose, e poesie, diuise in due parti*, Lecce, Pietro Micheli, 1672.

Volume consultabile presso la Biblioteca Roberto Caracciolo di Lecce.

-SANDESTO, Ignazio

Fiori di notte poesie liriche d'Ignatio Sandesto Napolitano, Napoli, Giacinto Passaro, 1677.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Ss. Crocifisso dei Frati Minori Cappuccini di Calabria di Cosenza, Biblioteca comunale di Lequile S. Francesco, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-ARTALE, Giuseppe

Della Enciclopedia poetica di Giuseppe Artale, Corretta ed accresciuta dallo stesso autore, Napoli, Bulifon, 1679.

Volume consultabile presso National Library of Scotland in Edinburgh, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli (copia digitalizzata), Istituzione pubblica culturale Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza, Biblioteca civica Attilio Hortis di Trieste, Biblioteca del Museo Correr di Venezia, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca comunale Luigi Marinelli Giovene di Terlizzi.

-TEODORO, Giovanni Battista

Poesie del caualier F. Gio. Battista Theodoro, dedicate all'illustrissimo Filippo Gaetano prencipe di Caserta, duca di Sermoneta, Napoli, Giacinto Passaro, 1679.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-DA LEQUILE, Giacomo

Della lira serafica, Lecce, Micheli, 1680.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti di Bari.

-GUARINI, Francesco

Prose, et carmina Francisci Guarini Lupiensis, Napoli, Raillard, 1682.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, Biblioteca provinciale Nicola Bernardini di Lecce, Biblioteca del Museo civico Gaetano Filangieri di Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca comunale Maria Goia di Cervia, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca provinciale di Salerno.

-FRACASTORO, Girolamo

Hieronymi Fracastorii poetæ clarissimi opera omnia poetica, Napoli, Raillard, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca Morcelli di Chiari, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

-TOPPI, Giuseppe

De' furti virtuosi al tempo, poesie del barone Giuseppe Toppi, patritio Chietino, Napoli, Salvatore Castaldo, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca "Salvatore Tommasi" dell'Aquila, Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria, Biblioteca L. Jacobilli di Foligno, Biblioteca Vallicelliana di Roma.

-CASABURI URRIES, Pietro

Le saette di Cupido, Napoli, Paci, 1685.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Primoli di Roma.

-LUBRANO, Giacomo (alias Paolo Brinacio)

Suaviludia musarum ad Sebethi ripam. Epigrammatum libri X, Napoli, Raillard, 1690.

Volume consultabile presso la Biblioteca Salvatore Tommasi dell'Aquila, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti di Bari, Biblioteca dell'Università di Bologna, Biblioteca statale del Monumento nazionale di MonteCassino, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca universitaria di Sassari.

-ASCONAVA, Innocenzo

Le glorie partenopee ponderate da I. Asconava accademico ozioso, Napoli, Parrino-Mutii, 1691.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

-MARINI, Francesco

Poesie sacre, e morali, del signor'abate Francesco Marini, ora vescovo d'Isola, Napoli, Giacomo Raillard, 1694.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbi Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale di Cosenza, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PALAMOLLA, Giovanni Giacomo

Panegirici in prosa, ed in versi in lode della beatissima vergine, e canzoni, e prose sopra varii affetti divoti, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-PERRUCCI, Andrea

Idee delle Muse, poesie del dottor Andrea Perrucci. Consecrate all'altezza serenissima di Carlo Ferdinando Gonzaga, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sgarbi Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca statale di Cremona, Biblioteca comunale Giuseppe Arabia di Rogliano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace di Palermo, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

-GIANNELLI, Basilio

Varj componimenti per la recuperata salute del re N. Sig. del dottor signor Basilio Giannelli, Napoli, Giacomo Raillard, 1696.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

-SERNICOLA, Carlo

Il Parnasso teologico poesie del reverendo padre maestro fra Carlo Sernicola, Dedicato all'altezza reverendissima del signor principe cardinal de' Medici, Napoli, Francesco Paci, 1698.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino – Cassino, Biblioteca Innocenzo XII di Lecce, Biblioteca civica Ubaldo Mazzini di La Spezia.

2.3 Regesto del *corpus* di liriche sui disastri

Si indica di seguito l'elenco delle secentine contenenti liriche in volgare sui disastri. Esse sono state raccolte nelle seguenti biblioteche: la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, la Biblioteca dell'Osservatorio Vesuviano di Napoli, la Società napoletana di storia patria, la Biblioteca nazionale centrale di Roma, la Biblioteca nazionale di Bari, la Biblioteca Bernardini di Lecce, la Biblioteca comunale di Cagliari, la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, la Biblioteca Augusta di Perugia, la British Library, la Bibliothèque Nationale de France e La Bibliothèque Mazarine de Paris.

Lo spoglio è effettuato su testi che vanno dal 1584 al 1693, e che appartengono ad autori legati al Viceregno di Napoli per nascita o per sodalizi accademici. Il *corpus* consta di 204 poesie liriche, e la sua costruzione è stata coadiuvata dagli strumenti offerti da piattaforme digitali come Google Books, Archive, il sistema OPAC, quello Share, il catalogo digitale delle biblioteche italiane (InternetCulturale), il Worldcat, il USTC, il Virtueller Katalog di Karlsruhe.

Tra i cataloghi consultati si segnalano numerosi volumi antichi e moderni: le *Secentine* di Marco Santoro, quelle di Silvia Sbordone, quelle di Borriello e de Martino, il *De Illustribus scriptoribus* di Bartolomeo Chioccarello, la *Bibliografia del Vesuvio* di Friedrich Furchheim, *La biblioteca storica* e *Le memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli* di Lorenzo Giustiniani, la *Bibliotheca Neapolitana* di Niccolò Toppi, le *Notizie biografiche degli scrittori napoletani* di Camillo Minieri Riccio, *Il dizionario storico* di Giuseppe Origlia Paulino.

Si segnala inoltre la consultazione delle seguenti antologie di lirici secenteschi: i *Lirici marinisti* di Benedetto Croce, *Marino e i marinisti* di Guglielmo Ferrero, i *Lirici del Seicento e dell'Arcadia* di Carlo Calcaterra, i *Lirici marinisti* di Giovanni Getto, l'antologia vesuviana di Elisa Castorina, l'antologia dei poeti del Seicento curata da Lucio Felici per Garzanti, quella Einaudi a cura di Luigi de Vendittis, il terzo volume dell'*Antologia della poesia italiana* a cura di Carlo Ossola e Cesare Segre, il saggio-raccolta *Tre disastri* a cura di Giancarlo Alfano, Marcello Barbato, Andrea Mazzucchi.

Per le edizioni critiche delle opere dei singoli autori si rimanda alla bibliografia della tesi, e all'apparato di note del capitolo 2 (*supra*).

1584-1630

- **PELLEGRINO, Camillo/Cammillo**

Un sonetto in *Parte delle Rime di D. Benedetto Dell'Uva. Giouanbatista Attendolo. Et Cammillo Pellegrino. Con vn brieue discorso dell'epica poesia*, Venezia, Griffio, 1584.

Volume consultabile presso la Huntington Library Art Collections & Botanical Gardens, Newberry Library Chicago, UC Berkeley Libraries, University of Chicago Library.

- **CORTESE, Giulio**

Due sonetti in ID. *Rime e prose*, Napoli, Cacchi, 1592.

Volume consultabile presso la Harvard University, Yale University Library, University of Michigan, University of Manchester Library.

- **PIGNATELLI, Ascanio**

Due sonetti in ID. *Rime*, Napoli, Stigliola, 1593.

Volume consultabile presso la Biblioteca città di Arezzo, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca Ambrosiana di Milano, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

- **MANNARINO/MANNARINI CATALDO, Antonio**

Un sonetto in *Oligantea della lodi di Alberto Acquaviva I d'Aragona* (contenuto in ID. *Glorie di Guerrieri ed amanti*), Napoli, Carlino, 1596.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarri Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo di Brindisi.

- **MARINO, Giambattista**

Un sonetto in ID. *Rime*, Venezia*, Ciotti, 1602.

Volume consultabile presso la Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici comunali di Bergamo, Biblioteca dell'Accademia di belle arti Tadini di Lovere, Biblioteca della Fondazione Marco Besso di Roma.

- BASILE, Giambattista

Un'ode in ID. *Madrigali et Ode*, Napoli, Roncagliolo, 1609.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca dell'Istituto italiano per gli studi storici di Napoli.

- MACEDONIO, Marcello

Una canzone in ID. *Le nove Muse*, Napoli, Longo, 1614.

Volume consultabile presso la British Library, la Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Haus Potsdamer Straße.

- MARINO, Giambattista/Giovan Battista

Tre sonetti in ID. *Lira*, Venezia*, Ciotti, 1614.

Volume consultabile presso la Biblioteca del Seminario arcivescovile di Bologna, Biblioteca Universitaria di Pisa, Biblioteca comunale Pietro De Nava di Reggio di Calabria, Biblioteca civica Ubaldo Mazzini. Fondi antichi di La Spezia.

- DELLA VALLE, Francesco

Un sonetto in ID. *Rime*, Napoli, Bonino, 1617.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III.

- CITO, Donato Antonio

Tre sonetti in ID. *Rime*, Napoli, Longo, 1619.

Volume consultabile presso la Biblioteca carmelitana Santissima Annunziata di Maddaloni.

- MARINO, Giambattista/Giovan Battista e BARBAZZA, Andrea

Un sonetto in ID. *Murtoleide*, Norimberga*, Ioseph Stampher, 1619.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Eustachio Rogadeo di Bitonto, Biblioteca di Casa Carducci di Bologna, Biblioteca civica di Cosenza, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca civica Carlo Negrone di Novara, Biblioteca della Fondazione Primoli di Roma, Biblioteca romana ed emeroteca di Roma, Biblioteca Vallicelliana di Roma, Biblioteca del Seminario vescovile di Treviso.

- PARUTA, Filippo

Due sonetti e una canzone in ID. *Intermedi e Rime*, Venezia*, Sarzina, 1619.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

- ERRICO, Scipione

Un'ode e un sonetto in ID. *Rime*, Messina*, Rodella, 1619.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

- DONNO, Ferdinando

Due sonetti in ID. *La Musa lirica*, Venezia*, Sarzina, 1620.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nacional de Espana en Madrid, Biblioteca dell'Accademia di belle arti Tadini di Lovere, Biblioteca Oliveriana di Pesaro.

- MARINO, Giambattista/Giovan Battista

Un sonetto in ID. *Galeria*, Venezia*, Ciotti, 1620.

Volume consultabile presso la Biblioteca d'arte e di storia di San Giorgio in Poggiale, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Umanistica - Lettere - Università degli studi di Firenze, Biblioteca comunale Pietro Siciliani di Galatina, Biblioteca d'arte di Milano, Biblioteca comunale Carlo Negrone di Novara, Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Biblioteca della Fondazione Luigi Firpo. Centro di Studi sul Pensiero Politico Onlus di Torino.

- SANTA MARIA, Andrea

Tre sonetti in ID. *Concerto poetico*, Napoli, Longo, 1620.

Volume consultabile presso la Biblioteca del Seminario vescovile di Padova - Facoltà teologica del Triveneto - Istituto filosofico Aloisianum di Padova, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale diocesana S. Benedetto, Biblioteca della Fondazione Primoli di Roma.

- STIGLIANI, Tommaso

Quattro sonetti, un madrigale e due canzoni in ID. *Canzoniere/Canzoniero*, Roma-Venezia*, Manelfi-Deuchino, 1625.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace di Palermo, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca dell'Accademia delle scienze di Torino, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, Istituzione pubblica culturale Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza.

- FACIUTI, Donato

Due sonetti in ID. *I musici concenti*, Napoli, Longo, 1627.

Volume consultabile presso la Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

- BALDUCCI, Francesco

Tre canzoni e un sonetto in ID. *Rime*, Roma*, Facciotti, 1630.

Volume consultabile presso la Biblioteca del Convento della Verna di Chiusi della Verna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Biblioteca comunale di Lequile S. Francesco di Lequile, Biblioteca nazionale Braidense di Milano, Biblioteca multimediale Arturo Loria di Carpi, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca del Seminario vescovile di Padova - della Facoltà teologica del Triveneto - dell'Istituto filosofico Aloisianum di Padova, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Biblioteca civica Attilio Hortis di Trieste, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

1631-1657

- **ADAMO, Francesco Matteo**

Un sonetto in ID. *L'avampante ed avampato Vesuvio in ottava rima*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Folger Shakespeare Library.

- **BASILE, Giambattista**

Due sonetti in *Scelta di poesie Nell'Incendio del Vesuvio fatta dal Signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

- **BENIGNI, Domenico**

Tre sonetti in *Scelta di poesie Nell'Incendio del Vesuvio fatta dal Signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

- **BERGAZZANO, Giovanni Battista**

Due sonetti in ID. *I prieghi di Partenope*, Napoli, Savio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della società napoletana di storia patria.

- **BRUNI, Antonio**

Una canzone in *Scelta di Poesie dell'incendio del Vesuvio fatta dal signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

- DANUSSIO, Giuseppe

Un sonetto di apertura del *Breve Discorso dell'incendio Del Monte Vesuvio Et dei suoi effetti Per il molto Reverendo D. Camillo Volpe*, Napoli, Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi.

- FAVALE, Domenico

Un sonetto in *Breve discorso dell'incendio del Monte Vesuvio*, Napoli, Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi.

- FONTANELLA, Girolamo

Un'ode in ID. *Al Vesuvio per l'incendio rinovato*, Napoli, Beltrano, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della Società napoletana di storia patria.

- GAVAZZA/CAVAZZA, Giulio

Un sonetto in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

Id. Un sonetto su carta volante, Napoli, s.n., 1632.

Carta consultabile presso la UCL University College London.

- GIANETTI, Giovanni

Un sonetto in ID. *Rime dell'incendio di Vesuvio*, Napoli, Egidio Longo, 1632.

Volume consultabile presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi.

- MARESCA, Paolo

Un sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante, Poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid.

- MATERDONA MAIA, Giovan Francesco

Tre sonetti e un epigramma in volgare in *ID. Rime*, Napoli, Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Accademia di belle arti Tadini di Lovere, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti di Modena, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

- MAZZEI, Decio

Due sonetti in *Scelta di Poesie dell'incendio del Vesuvio fatta dal signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

- PISAPIA, Francesco Antonio di Gesualdo

Un sonetto in *Breve discorso dell'incendio del monte Vesuvio*, Napoli, Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi.

- SANTA MARIA, Andrea

Un sonetto in Giuliani G., *Trattato del Monte Vesuvio e dei suoi incendi*, Napoli, Longo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale di Cassino, Biblioteca Nazionale di Napoli, Biblioteca della società napoletana, di storia patria,

Biblioteca di studi umanistici di Pavia, Biblioteca universitaria di Sassari, Biblioteca reale di Torino.

Id. Un sonetto in Giulio Amodio, *Breve trattato del terremoto*, Napoli, Lazzaro Scorriglio, 1632.

Volume consultabile presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi.

Id. Due sonetti in *Scelta di poesie Nell'Incendio del Vesuvio fatta dal Signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

- STELLATO, Lorenzo

Un sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit., Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid.

- THEODOLI/TEODOLI, Gioseffo/Giuseppe

Un sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit., Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid.

- TOMASI, Francesco Antonio

Quattro sonetti in *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit., Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nacional de España di Madrid.

- VOLPE, Carlo di Gesualdo

Un sonetto in ID. *Breve discorso dell'incendio del Monte Vesuvio et degli suoi effetti*, Napoli, Scoriggio, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli.

- ZACCARIA, Domenico

Un madrigale in ID. *Discorso filosofico del reverendissimo padre D. Zaccaria di Napoli, abate di San Severino. Sopra l'incendio del Monte Vesuvio cominciato à 16. di Dicembre 1631, nell'apparir dell'alba*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Volume consultabile presso la University of London Senate House Library, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Haus Potsdamer Straße, Biblioteca Casanatense di Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

- AGRESTA, Giandomenico

Un sonetto e una canzone pindarica in ID. *Rime d'illustri ingegni napoletani*, Venezia*, Ciera, 1633.

Volume consultabile presso la Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria di Napoli.

- BASILE, Giambattista

Un sonetto in *Rime d'illustri ingegni napoletani*, Venezia*, Ciera, 1633.

Volume consultabile presso la Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria di Napoli.

- MANSO, Giovan/Giovanni Battista

Un sonetto in ID. *Poesie nomiche. Divise in Rime amorose, sacre e morali*, Venezia*, Baba, 1635.

Volume consultabile presso la Biblioteca Angelica di Roma, British Library, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Planetaria di Jesi, Biblioteca nazionale Sgarbi Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca civica Angelo Mai e Archivi storici di Bergamo, Biblioteca di Casa Carducci di Bologna, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

- D'AQUINO, Giacomo

Due sonetti e un'ottava lirica in ID. *Le rime e le prose*, Napoli, Mollo, 1638.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Augusta di Perugia, Biblioteca comunale Pietro De Nava di Reggio di Calabria.

- ZITO, Vincenzo

Una canzonetta e un sonetto in ID. *Scherzi lirici*, Napoli, Beltrano, 1638.

Volume consultabile presso la Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo Brindisi, Biblioteca statale di Cremona, Biblioteca nazionale centrale Firenze, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria Napoli. (attento alle edizioni delle *Poesie liriche*)

- FONTANELLA, Girolamo

Tre sonetti in ID. *I Nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640.

Volume consultabile presso la British Library, Biblioteca nazionale Sagariga Visconti-Volpi di Bari e Bibliothèque Mazarine di Parigi.

- BASSO, Antonio

Due sonetti in ID. *Poesie*, Napoli, Gaffaro, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria di Napoli.

- MONITIO/MONIZIO, Cesare,

Un ditirambo in ID. *La Talia, Il Vesbio furioso overo Incendio del monte di Somma sotto perpetua metafora*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1645.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria.

- BATTISTA, Giuseppe

Undici sonetti in ID. *Delle Poesie meliche di Giuseppe Battista*, Parte I e II, Venezia*, Baba, 1646.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagariga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

- CANALE, Giovanni

Cinque sonetti in ID. *Poesie*, Venezia, Conzatti, 1647.

Volume consultabile presso la Cambridge University Library, la Oxford University Library.

- GROSSO, Gennaro

Un sonetto in ID. *La cetra divisa in metro divoto*, Napoli, Savio, 1650.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III.

1658-1693

- MUSCETTOLA/MUSETTOLA, Antonio

Sette sonetti, due odi e sei canzoni in ID. *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

Volume consultabile presso la Biblioteca della Società napoletana di storia patria, UC Berkeley Libraries.

- de ROSSI/de' ROSSI, Antonio

Nove sonetti in ID. *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

- CAPPONE, Francesco

Cinque sonetti e una canzone in ID. *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1663.

Volume consultabile presso la Biblioteca Fortunato Messa della Società di storia patria di Terra di lavoro di Caserta, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

- DENTICE, Francesco

Due sonetti in ID. *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca comunale Eustachio Rogadeo di Bitonto, Biblioteca comunale Sperelliana di Gubbio, Biblioteca comunale Giustino Fortunato di Rionero in Vulture, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

- MENINNI, Federico/Federigo

Due sonetti e una canzone in ID. *Poesie*, Napoli, Fusco, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

- PISANI, Baldassarre

Tre sonetti in ID. *Poesie liriche*, Napoli, Fusco, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Salvatore Tommasi di L'Aquila, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca provinciale Tomaso Stigliani di Matera, Biblioteca della Fondazione Primoli di Roma, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

- ZITO, Vincenzo

Quattro sonetti e una canzone in ID. *Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca comunale Giosuè Carducci di Spoleto.

- GAUDIOSI, Tommaso

Otto Sonetti in ID. *L'Arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671.

Volume consultabile presso Biblioteca della società napoletana di storia patria, Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

- LAVAGNA, Giovanni Giacomo

Un sonetto in ID. *Poesie*, I, Napoli, de Bonis, 1671.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

- ARTALE, Giuseppe

Un sonetto in ID. *L'alloro fruttuoso*, Napoli, de Bonis, 1672.

Volume consultabile presso la Biblioteca diocesana di Altamura, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca Universitaria di Pisa.

- CUSANO, Biagio

Nove sonetti in ID. *Poesie Sacre/Poesie Sagre*, Napoli, Passaro, 1672.

Volume consultabile presso Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca provinciale Antonio Mellusi di Benevento, Biblioteca provinciale Pasquale Albino di Campobasso, Biblioteca comunale Ruggero Bonghi di Lucera, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Biblioteca Calasanziana di Campi Salentina, Thomas Fisher Rare Book Library in Toronto.

- CASABURI URRIES, Pietro

Due sonetti in ID. *Sirene*, Napoli, de Bonis, 1676.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale La Magna Capitana di Foggia, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

- ARTALE, Giuseppe

Un sonetto in ID. *Enciclopedia poetica I*, Napoli, Roncagliolo, 1679.

Volume consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III.

- GUARAGNA GALLUPPO/GALLUPPI, Biagio

Tre canzoni in ID. *Poesie*, prima parte, Napoli, Paci, 1679.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato di Foggia, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Fondazione Benedetto Croce di Napoli, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace di Palermo.

ID. Una canzone e un sonetto in *Poesie*, seconda parte, Napoli, Paci, 1680.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato di Foggia, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

- BATTISTA, Giuseppe

Un sonetto in *Elogi di capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura*, Venezia*, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari.

- BURAGNA, Carlo

Un sonetto e una canzone in ID. *Poesie*, Napoli, Castaldo, 1683.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Pasquale Stanislao Mancini di Ariano Irpino, Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino, Biblioteca regionale di Cagliari, Biblioteca universitaria di Cagliari, Biblioteca regionale universitaria di Catania, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Biblioteca universitaria di Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca della Società napoletana di storia patria di Napoli.

- CRASSO, Lorenzo

Un sonetto in *Poesie*, Venezia*, Combi, 1683.

Volume consultabile presso la biblioteca nazionale centrale di Firenze.

- CARACCIO, Antonio

Due sonetti in ID. *Poesie liriche*, Roma*, Tinassi, 1689.

Volume consultabile presso la Biblioteca comunale Giuseppe Tanfani di Ostra Vetere, Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino, Biblioteca del Dipartimento di Filologia classica e Italianistica Alma Mater Studiorum - Università degli studi di Bologna -, Biblioteca Charitas della Basilica di San Francesco di Paola, Biblioteca Palatina di Parma.

- GIANNELLI, Basilio

Un sonetto in ID. *Poesie*, Napoli, Raillard, 1690.

Volume consultabile presso la Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino, The British Library.

- LUBRANO, Giacomo

Tre odi e sei sonetti in ID. *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Sagariga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca comunale "Giovanni Bovio" di Trani.

- SCHETTINO/SCHETTINI, Pirro

Tre sonetti in ID. *Poesie*, Napoli, Bulifon, 1693.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca Provinciale Giulio e Scipione Capone di Avellino, Biblioteca nazionale Sagarriga Visconti-Volpi di Bari, Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo di Brindisi.

- PISANI, Baldassarre

Due sonetti e una canzone in ID. *Armonie feriali*, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Volume consultabile presso la Universidad de Salamanca.

2.4 *Corpus* delle liriche disastrose (1584-1695)

Il presente *corpus* di liriche è ordinato cronologicamente. A tale suddivisione se ne aggiunge una seconda: quella tra testi ‘marcati’ da solo lessico disastroso e testi che fanno esplicito riferimento alle catastrofi.

La prima tipologia, che raccoglie componimenti appartenenti alla *fictio* poetica, è segnalata dall’uso del grassetto per le parole di apertura del primo verso. La seconda tipologia di testi, che raccoglie sia componimenti appartenenti alla *fictio* poetica (ma con riferimento esplicito a una catastrofe), sia poesie con intento testimoniale (cfr. *supra* cap. 4.5 della tesi), è interamente trascritta in tondo.

Tale differenziazione serve soprattutto a segnalare l’elevato riuso di sintagmi e immagini disastrose in componimenti che non sono relazionabili a un disastro specifico. Essa rivela dunque l’utilizzo di Topiche della catastrofe nella produzione poetica barocca a più ampio raggio.

1584-1630

Camillo Pellegrino, in *Parte delle Rime di d. Benedetto Dell'Uva. Giouanbatista Attendolo. Et Cammillo Pellegrino. Con vn brieue discorso dell'epica poesia*, Venezia, Griffio, 1584, p. 119.

Sonetto XXI.

Lascia il sol d'Aragona (ahi fero occaso)

A noi gielo, e horror, poi che s'asconde
Spente le chiare sue luci gioconde,
Il mondo è in doglia, e 'n tenebre rimaso.

Le ninfe del Tirreno al duro caso 5

Nel lito si stracciar le chiome bionde:

E Sebeto dolente, in vece d'onde,

Lagrima amare riversò dal vaso.

Rivolse in lutto la sirena il canto,

Ischia, e Vesevo con sospir focosi 10

Adombrar l'aere di sulfurei fumi.

E ruina patir gli antri muscosi

Di Pausilippo, che il vezzoso manto

Spogliossi, e vede or sol lappole, e dumi.

Giulio Cortese, Sonetto, in *Rime e prose*, Napoli, Cacchi, 1592, p. 34.

Sdegnoso il Tebro sovra 'l letto sorge

Che d'humor flavo l'ira abonda, e cresce.

Spuma la rabbia fuor la ripa, et esce;

E che perigli Europa, Italia accorge.

Minaccia peggio, e minacciando porge 5

E danno, e morte; e minacciar l'incresce.

Ch'al furor giusto il flebil pianto mesce;

Già che cader l'alte sue glorie scorge.

Tre volte, e quattro copioso freme

Di copia di miserie, e Roma molle 10
 Presaga à l'atto de' portentosi teme.
 Paventa ogn'alma, e si riduce al colle.
 Onde apre gli occhi benche umidi, e geme.
 Ch'imparco ai templii, à i monti, al ciel s'estolle.

ivi, p. 29.

O di Sebeto generoso figlio,
 Tra l'arme de l'Hesperie mal difeso;
 Da barbaro furor di rabbia acceso
 Morto, tingesti l'Afro mar vermiglio;
 Cerbero pur, se nel tuo aspetto il ciglio 5
 Havea, fora d'Amor, di pietà preso.
 Chi temprò i ferri, onde cadesti offeso?
 Chi ti fè tomba in così fiero essiglio?
 Fugar potevi l'iracondo seme
 Di chi giurò ad Italia eterna guerra; 10
 Che l'hoste vincitor, te spento teme.
 Novo Marcello abbandonato in terra
 Da forte stuol; mentre la Sirte freme,
 Con pochi inermi, e molti armati atterra.

Ascanio Pignatelli/Pignatello, *Rime*, Napoli, Stigliola, 1593, p. 17.

Sonetto XXIII.

Questa, ch'arida sparge alti, e cocenti
 Fumi, & onde da i sassi, e dal'arene,
 Terra, che di nuov esca ognhor sovvene
 Ministra eterna le sue fiamme ardenti,
 Sembra il mio petto, che da' rai lucenti 5
 Chiuso perpetuo foco in se mantiene,
 che dentro acceso il zolfo ha ne le vene,

E versa ardendo fuor pianti, e lamenti;
 E come quì, da l'aria, e da l'ardore
 Spira virtù, ch'alto rimedio apporta, 10
 Onde l'inferma luce altri ristoro,
 Così Donna nel cor, che signoreggia,
 Mira il mio 'ncendio, e gli occhi allhor conforta,
 Che di sua ferita l'opre vagheggia.

ivi, p. 105.

Sonetto LXXXV.

Là, dove in pena del suo fallo audace
 Empio Gigante antico foco asconde,
 Ch'ogn'hor disciolto in fumi, o fisso in onde
 Fuor de l'arido sen sorge vivace,
 Nuovo Esculapio hor tu fido, e verace 5
 Scopri valor ne le salubri sponde,
 Ch'in noi vitale, e vigoroso infonde
 A le piaghe rimedio, a i dolor pace:
 Emulo di natura a prova rendi
 Altrui vita, e salute, i suoi difetti emendi; 10
 Nobil virtù, che 'n mille modi espressa
 Ne mai di giovar satia, hor non risplendi
 Ne l'opre sol, ma in queste carte impressa.

Antonio Cataldo Mannarino/Mannarini, Sonetto, in *Oligantea della lodi di Alberto Acquaviva I d'Aragona* (contenuto in ID., *Glorie di Guerrieri ed amanti*), Napoli, Carlino, 1596, p. 22.

Gemendo il Mar sotto 'l nemico incarco
 Degli alti Pini, e in un gemendo al varco;
 Esce Nettun, irato ei già, da l'onde;
 E vuol, ch'ad uno ad un'i legni affonde;
 Perch'al nobil famoso, almo paese 5

Del figlio amato, ardian di far offese;
 A cui di Maia il pegno alto divieto
 Scuopre di Giove, e narra il gran decreto;
 Danneggi il Trace, abrucci, avampi, e il caso
 Serv'altrui per humor nuov'in Parnaso; 10
 E d'Heroe prisco honor, ch'eterno viva,
 Canti gran Vate al suon de l'Acquaviva.
 L'ode, ei s'accheta, e insiem grida, ò Beato
 Scritto, Beato Heroe, cui tanto è dato.

Giambattista Basile, *Madrigali et Ode*, Napoli, Roncagliolo, 1609, pp. 102-103.

Oda XIII, Per i moti della guerra in Italia.

Freme Hesperia pugnace,
 E s'apparecchia minacciosa à l'arme,
 E 'l seren della pace carme,
 Conturba il suon di bellicoso
 Spirate ò Cieli voi benigni intanto 5
 A l'armi fanno amor, dolce aura al Canto.

Rapida l'ADRIA ondosa
 Nodrisce à l'acque misto il foco in seno,
 E spumante, e sdegnosa
 Minaccia empia procella al Mar TIRRHENO 10
 Onde 'l gran TEBRO porta in grembo à Dori
 Di giusto sdegno fiammeggianti humori.

Almo Rettor Sovrano,
 Che de l'alme, e de' cor hai Sommo Impero,
 Deh con benigna mano 15
 Argin di pietade al Mar altero,
 Tal ch'i pascoli amati, e i dolci campi
 Ne sangue allaghi, ò crudo incendio avvampi.

Tu in Guerra invitto, o forte
 Signor tempra di Marte il crudo, ed empio 20
 Furor, e l'alte porte
 S'apran d'Olimpo e non di Giove il Tempio
 E producan omai le sacre rive
 In vece di Destrier feconde Olive.

Non siamo già de i denti 25
 Prodotti noi di fero, e squalido angue,
 C'habbiam da restar spenti
 Nemici amati nel fraterno sangue,
 Onde (qual Fera Egittia hà per istinto)
 Languisca il vincitor del morto vinto. 30

La cruda Erini prende
 Di discorde voler la selce dura,
 E d'odio il foco accende
 A l'esca di nostr'alme indi procura
 Infiammata infiammar, e spinge, e spira 35
 Ardente Austro ne' cor di sdegno, e d'ira.

Veder l'Invidia parmi
 La dov'alberga i monti Orridi Caspi
 Pender da le nostr'armi
 Ne roder più le Vipre, ò morder gli Aspi, 40
 E che nel comun pianto ella sospenda
 L'usata rabbia, e nuovo gaudio attenda

Sia pur vano il desio
 Di questa dira, e la spietata Aletto
 Fugga à l'eterno Oblío 45
 Colma di nuovo duol nuovo dispetto.
 E 'l suo ben degno oltraggio, e 'l grave scherno
 A lei cresca il furor pena à l'Inferno.

Sian dolci paci l'ire,
 E pietà gli odi, e carità gli sdegni
 Puro affetto l'ardire, 50
 E d'humiltà nel'alterezza regni
 Sian l'armi caducei plettri le squille,
 E nel'orror di Marte Amor sfaville.

Marcello Macedonio, *Le nove Muse*, Napoli, Longo, 1614, pp. 17-26.

In partita, Canzone Prima.

Deh Rapitemi ò venti,
 Involatemi, ò turbini, ò tempeste,
 E nascondete à l'aria, & al suo raggio
 Queste membra funeste;
 Terra hor t'apri in voragini, e consenti, 5
 Ch'io dirizzi à l'abisso il mio viaggio;
 O fiumi, ò mari uscite à farmi oltraggio
 Da la prigion de l'arenoso lito;
 E tu dal tuo natio sublime loco
 A divorarmi ò foco 10
 Scendi, e fa, ch'io rimanga incenerito.
 Tanto il partir m'annoia,
 Che 'l mondo tutto à mia ruina invito.
 Ahi, chi fia, che m'uccida? è troppa noia
 Tardar la morte à chi convien, che moia. 15

Che parlo mal accorto?
 Dunque fia, ch'io vaneggi il dolor mio,
 Ben folle son, che cerco il mal, c'hò meco;
 Poiche morir desio
 E son pur morto, e parlo ancor che morto 20
 Qual senza spirto in cavo sasso un Eco:

Per altro io freddo, io pallido, et io cieco
 A ciascun lume, io sordo ad ogni suono;
 Che vò, qual corpo à sepelir portato,
 Al camino odiato; 25
 Che già sepolto entro gli affanni sono;
 Che ne l'aspra partita
 Ostinata à restar l'alma abbandono;
 Io vivo? Ò saggi, e chi di voi m'addita
 Quel, che la Morte fia, se questa è vita? 30

Sentite pene acerbe,
 Et huom non sia cotanto adamantino,
 C'habbia di lacrimar gli occhi satolli.
 Nel duro mio camino
 Mi veggio sotto i piè non fiori, od herbe 35
 Ma spine, e serpi, e vie di sangue molli.
 Veggio di fiamme le montagne, e i colli,
 E l'acque d'ogni rio fatte veleni:
 Veggio turbarsi il ciel, che 'l seno azzuro
 Veste d'habito oscuro, 40
 A cui son fregi i folgori, e i baleni;
 Non susurro, ne canto
 D'aure, ò d'augelli in boschi ombrosi, ameni;
 Sento, et à gareggiar m'invita in tanto,
 Horribil suon di lamentoso pianto. 45

O Napoli io già lasso
 Il cielo dolce, e più, ch'altrove bello,
 E l'aria lieta, e più, ch'altrove chiara;
 E 'l puro fiumicello,
 Che ciascun di con solitario passo 50
 Seguì nel corso, e crebbi d'onda amara:
 Contrada indarno à gli occhi miei sì cara,
 Piaggie felice, e fortunati lidi
 Non ardisca giamai corpo dolente

Viver à voi presente; 55
 Empio, chi sparge in voi lagrime, ò stridi,
 O luoghi avventurati
 Alberghi de le Gratie, e d'Amor nidi
 Dove l'orme baciai de' piedi amati
 Sovente, et adorai gli occhi beati. 60

Giuro, che nel partire
 Lagrime non desio dal caro viso;
 Habiti gli occhi, ond'anzi tempo io pero
 Sempre allegrezza, e riso,
 Che se pietà le pò recar martire, 65
 Perche non turbi lei, pietà non chero.
 Un sospir solo, e forse è troppo intero;
 Sia dunque tronco, e fia ch'io mi console;
 Dica à duro morir drizzi le piante
 Miserabile amante, 70
 E del ciel perdi, e del mio volto il Sole.
 Il cor soltanto chiede,
 E tu perdona Amor se tanto ei vole,
 Che s'impetra sol tanto, haran mercede
 Lunghi affanni, amor lungo, e lunga fede. 75

Canzon mia, chi ti spinge à lusingarmi?
 Onde al cor disperato entra la spene?
 Speri sì, ma non speri altro, che pene.

Giambattista Marino, (da CALCATERRA C., *Lirici del seicento e dell'Arcadia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1936, p. 202) *Lira*, Venezia*, Ciotti, 1614.

Tempesta in bonaccia.

Tinser l'aria di notte oscure Ecclissi,

Piogge e nubi scoccò l'arco celeste,
E rimbombar da quelle parti e queste
(Eco de l'Universo) il tuono udissi.

Euro con Coro, Austro con Borea unissi,
Di battaglia crudel trombe funeste;
E 'l fiero Re de l'orride tempeste
Le fauci aprì de' suoi cerulei abissi.

Squarciava Giove il tenebroso velo
Con fiamme ad or ad or torbide e chiare, 10
Saettava Giunon strali di gelo;

Quand'ecco Lilla in su la riva appare:
Sparir le nubi e serenossi il cielo,
Cessaro i venti e tranquillossi il mare.

ivi (da CALCATERRA C., *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, cit., p. 202).

Nella inondazione del Tevere.

Lilla, se 'l Tebro i sette colli affonda,
Per te dal letto suo si leva ed esce.
Per te guizzando va su i tetti il pesce,
E la damma per te nuota su l'onde.

Il sol de gli occhi tuoi sovra la sponda 5
Scioglie le nevi, e così il fiume accresce.
L'umor de gli occhi miei si stilla e mesce
Per entro l'acqua, e così l'acqua abbonda.

Dagli avanzi di Troia, onde non resta
Vestigio alcun, Roma superba nacque, 10
Roma, il cui sen perturba aspra tempesta.

ivi, p. 88.

ivi, p. 85.

68

Schiera d'ingordi e spaventosi mostri
 Proteo contro v'irriti, e 'l re de' venti 10
 l'acque e i nembi congiuri a' danni vostri.
 Venga chi degli artigli aspri e pungenti
 l'arme rintuzzi, ed a le penne, ai rostri
 sien le stelle nemiche e gli elementi.

Francesco della Valle, Sonetto, in *Rime*, Napoli, Bonino, 1617, p. 143.

Rotto hà fiera tempesta, e sparso al piano
 L'altero tronco, e svelta ogni radice
 Del bel fregio de' colli, à cui felice
 Fosti dal tuo natal cultor humano.
 Non già, come t'ingombra un timor vano, 5
 Tuo danno infausto il suo cader predice;
 Ma perche sol di palme esser cultrice
 Deve d'invitto Heroe la nobil mano.
 Giaccian pompe lugubri al tronco altero
 L'aride frondi, à te verdeggi al crine 10
 Il lauro di virtù segno, e d'impero.
 Che se non soffre il cielo à te vicine
 Funebri rami, alto presagio, e vero
 Son de le glorie tue le sue ruine.

Donato Antonio Cito, Sonetto, in *Rime*, Napoli, Longo, 1619, p. 80.

Neve copiosa dileguata da pioggia.

Già di folto candor cosperso il cielo,
 Spargean nembi di neve horride brume;
 E celato di Febo il chiaro lume,
 Cinto il mondo pareva d'un bianco velo;
 Già nudo ogni arboscel, secco ogni stelo, 5

Immoto era ogni rio, sodo ogni fiume.
 Quando tosto spiegò sue calde piume
 Austro piovoso, e dileguonne il gelo.
 Così muta le veci, e i tempi alterni
 Chi col cenno ci guida, e 'l tutto regge, 10
 C'hor piove, hor fiocca, hor volge estate, hor verna.
 Così l'ordin s'osserva, e si corregge
 L'un contrario con l'altro, e ci governa
 Altra prudenza, ed immutabil legge.

ivi, p. 135.

Il bel viso di S. D. acquetar le tempeste.

Volgea Notte il suo carro; e 'l cupo horror
 Ingombrava del ciel l'auree facelle;
 E tutta fea da le profonde celle
 La volante famiglia Eolo uscir fuore;
 Stridean per l'aria i nemi; e 'l salso humore 5
 Parea co' flutti d'annegar le stelle;
 Sì che 'l suon de le dense atre procelle
 Dava a' cieli, a gli Abissi anco terrore.
 Quando d'alta fenestra il viso adorno
 Mostrossi; acquetò il turbo, e l'atro velo 10
 Co' duo soli sgombrar fè d'ogn'intorno.
 Volsimi allhora al Dio, che nacque in Delo.
 E dissi: ah non sei tu guida del giorno,
 Portator de la luce, occhio del cielo.

Donato Antonio Cito, *Rime*, Napoli, Longo, 1619, p. 81.

In una lunga siccità.

Taccion l'aure, arde il ciel, seccansi l'onde:

Incenerita il crine, arsa il sembiante,
 Nuda, e trafitta il grembo, ed anhelante
 L'arida terra un doppio inferno asconde.
 Sembrano arsicce gole, e sitibonde 5
 Le voragini cupe; onde spirante
 Scopre l'incendio al ciel suo ingrato amante
 De le viscere sue larghe, e profonde.
 Signore, ah troppo in noi latra, e s'adira
 Sirio, che fà da i lucidi soggiorni 10
 Il mondo atra fornace, infausta pira.
 Deh, se priego non è, c'hor ti distorni
 Dal dritto corso di tua fervid'ira
 Per l'arso mondo un novo Elia ritorni.

Giambattista Marino e Andrea Barbazza, *Murtoleide*, Norimbergh, Ioseph
 Stamphier., 1619, p. 127.

Ne la gran Libreria, Stiglian del Sole
 In un circolo assai nobile e degno
 D'huomini, che potrian dar legge à un Regno
 Si disputava, come far si suole.

Da le bocche scoccava le parole 5
 Bella sincerità senza ritegno,
 E ogn'un mostrava il suo sublime ingegno,
 Ne s'inventavan già chimere; ò fole.

Un biastemmò le Corti, e le tempeste,
 Un'altro essaggerò la Carestia, 10
 Un trattò della guerra, un de la Peste.

Indi un'altro esclamò: Peste più ria,
 E Miseria maggior trà tutte queste,
 E del gufo Stiglian la Poesia.

Filippo Paruta, *Intermedi e Rime*, Venezia*, Sarzina, 1619, p. 101.

Sonetto LXXXVII: Al principe di Pietraperzia e di Butera.

Era il verno, e le piogge, e 'l gelo e i venti
turbavan l'aria, quando il cielo aperse
la porta a le grandezze, alte e diverse
meraviglie scoprendo agli elementi.

Vedeansi tutti a riverir intenti 5
il novo Successore: ei non sofferse
guerra, ma pace indisse e pace offerse
a le divote, a l'avversarie genti.

Ubidillo Natura e, qual se Giove
seco partisse il grand'imperio, al cenno 10
di lui seren si fe' quel ch'era intorno.

O buon Fabrizio, o non vedute altrove
glorie salvo per te, Tu col tuo senno
contempri la stagion, tu indori il giorno.

ivi

Canzone XCVII: In morte di Laura Serra, p. 114.

Cittadina del cielo, Alma gentile,
che la bella mortal caduca spoglia
lasciando in questi abissi, hor fra gli eletti
infiammata di pura ardente voglia,
in pace lieta, a cui bramar simile 5
qua giù non lice tra' terreni affetti,
conforto de' passati empi disdetti

che t'assaliron qui tranquillo prendi,
degli occhi il raggio stendi,
mira come per te languisca il core, 10
e vincati pietà del mio dolore.

Quella man che ti fe' del capo scema,
troncando, oimè!, le bianche nevi e i gigli,
quella fu che beltade e leggiadria
e tutto quel di buon che da' vermigli 15
lidi a l'occidental contrada estrema
più s'honora e si prezza, onde n'uscìa
luce e valor che 'n chiara compagnia
l'aria serena far vaga la terra
di fior' poetano, e guerra 20
tempestosa acquetar d'irato vento,
ad un col tuo bel velo insieme ha spento.

Quasi lampo ch'a pena uscito fuori
d'atre nubi se 'n va ratto e sparisce,
mentre risuona balenando il polo, 25
e d'unirsi col cielo il mar ardisce,
privo repente de' più rari honori
lasciasti oppresso il Mondo in grave duolo,
ed a più bella parte alzasti il volo:
onde sol pianto uscì da tutti i lidi, 30
e con horrendi stridi
le selve mormorar s'udiro e l'aura,
e pianger gli elementi e chiamar Laura.

Né questo sol, ma l'ondegianti biade
e gli armenti e i pastori e i verdi boschi 35
d'horror empiendo, e d'acqua le campagne,
rapidamente al mar torbidi e foschi
trassero i fiumi, e per l'ondose strade
timidi a nuoto andar cervetti ed agne,

e fersi a Fauni e satiri compagne 40
l'humide Ninfe, e le minute arene
a le dogliose e piene
di spavento Napee negli alti monti
tardaro i passi e ricoprìr le fonti.

Come quando le menti alte e divine 45
globi giran là su mobili e presti,
tanto veloci più, tanta più forza
hanno al rotar que' cerchi alti e celesti
quanto più son dappresso al gran confine
di quel che tutte lor tempra e rinforza; 50
così, lasciando tu l'humana scorza,
maggior fu il danno che Sicilia offese,
poiché nel suo paese
fu lo spietato scempio, de l'acerba
noia che 'l Mondo in sé rinchiude e serba. 55

Ecco, gli antri Vulcano al foco aperse,
e sparse Etna d'intorno a tutti i campi
sì spesse fiamme ardenti ov'ei la spinse
che fin sul primo ciel ne giro i vampi,
e l'isola tal tema ricoperse 60
qual fu quando il tremar la scosse e scinse
e d'ogni intorno il mar la chiuse e cinse,
onde apparve Peloro, onde l'orgoglio
a 'l cieco infame scoglio
di Cariddi e di Scilla, horrendi mostri, 65
fan perigliosa guerra ai legni nostri.

E s'a finir la mia angosciosa vita
non si recide il filo a cui s'appoggia,
sol mi ritien di Cigno almo e canoro
dolce suon che per l'aria altero poggia 70
e consola la gente sbigottita:

che 'l può ben far, poi che quasi ristoro
de' mali singolar da l'Indo al Moro
a l'età nostra scele d'Eliconà,
onde chiaro risuona 75
il Mondo, che per lui di nero e tristo
spera sereno farsi: «Argisto, Argisto!».

Che s'egli è ver che 'n ciel rota superna,
che fa parer la notte ornata e bella,
tanto contiene in sé quanta virtude 80
ha l'anima immortal a mover quella,
né così agevolmente si governa
se di più novo lume accoglie e chiude;
rassemblar la poss'io, mentre le crude
mie doglie uguale a lor soave acqueta 85
dolcezza, e 'l passo vieta
a più grave tormento, che s'entrasse,
queste membra sarian del viver casse.

Canzon, cangia i sospiri e 'l lungo pianto
in allegrezza e canto, 90
ché l'aura di sì dolci alte parole
rende Laura più bella assai che 'l sole.

ivi, p. 107.

Sonetto XCII: Per Girolamo Branci In lode dell'orazione per la peste.

Chiari spirti del ciel, ministri santi
del gran Verbo di Dio, campioni invitti
ch'incontr'i ciechi assalti de' non dritti
angioli siete qui per noi costanti,

così mai sempre sian questi tremanti 5
al sacro apparir vostro, così afflitti

da la mia patria lungi i rei despitti
gli mandiate a sfogar per l'aria erranti:

dite, ond'è che sì puro e vivo stile
s'era ad eterno far l'alto di questi
novelli Decii fortunato ardire? 10

Forse, et oh, siate in ciò cortesi e presti,
mostrate in noi di Roma il più gentile,
e tal è il suo valor, tale il ben dire.

Giambattista Marino, Sonetto, in *La Galeria*, Venezia*, Ciotti, 1620, p. 41.

Quei, ch'à gli eterni Dei superba guerra
Mosser con armi alpine empì Giganti
O con quai strali di vendetta, e quanti
L'ira del Ciel saettatrice atterra.
E sotto il peso, onde gli opprime, e serra 5
Giove indomiti pur, pur minaccianti
Con muggiti, e sospir rauchi, e fumanti
Scotono i fianchi, e fan tremar la terra.
Ischia vacilla, Etna rimbomba, e geme,
Mentre de' mostri re l'orgoglio fiero 10
Vomita i sassi, e le faville insieme.
Qual meraviglia fia, se quell'altero
Furor, che vinto ancor calcitra, e freme,
Pose spavento nel celesto impero?

Andrea Santa Maria, *Concerto poetico*, Napoli, Longo, 1620, p. 25.

Si trova con sua D. in tempo d'un Tremoto.

Naufraga il mondo, e trema; e d'empia sorte

Temi? e nel suo cader la tua ruina
 Aspetti? ah nò, forse a beltà divina
 Rimansi oltraggio far l'invida morte,
 Ma solo Amor n'aiti, e riconforte, 5
 S'egual danno la terra or ne destina;
 E sia la fè, che nel patir s'affina
 Ne l'instabilità stabile, e forte.
 Già mi ti stringo al sen d'amore e i' sono
 Ben saldo scoglio, e viva alpe di zelo. 10
 Quindi a sostener te son fermo, e buono.
 S'entro hò l'ardor, me di paura il gelo
 Di fuor non tocca; e 'l cor non abbandono,
 Che se vien men la terra, hò in grembo il Cielo.

ivi, p. 55.

Guerra tempestosa.

Nel voto arringo del turbato Cielo
 Contro le nubi i venti Eolo disserra;
 Altri asconde, e dispon chiusi sotterra
 D'ardir la fronte armati, e 'l cor di gelo.
 S'arretra, e teme ascosto il Dio di Delo, 5
 E s'apparecchia a sostener la terra
 Turbi, e nembi cadenti, ove in tal guerra
 Sien da questo abbatuti, e da quel telo.
 Spiega i vessilli il Ciel de' lampi accesi,
 E invita il tuon, qual timpano di Marte 10
 I campioni de l'aria in campo ascesi.
 Sono i folgori l'armi interno sparte.
 E già rotti a le nubi i lievi arnesi,
 Stillan sangue di pioggia a parte, a parte.

ivi

Continua pioggia il tiene impedito nel vedere S.D., p. 25.

Già minaccian là sù i nembi, e procelle
Il freddo Arturo, ed Orione armato;
Già 'l torbid' Austro, e l' Aquilon gelato
Soffiano a gare in queste parti, e 'n quelle.
Ecco inondar dal Ciel sembran le stelle 5
Il mondo tutto; e quindi afflitto, e irato
Rest'io, che di veder viemmi negato
Chi fè mie voglie al suo volere ancelle.
L'onde del pianto, e de' sospiri il vento
Mi tempestano il cor; ma ciò fia poco, 10
Che di fuor anco un tal oltraggio i' sento.
Dunque prendon di me trastullo, e gioco
Amor, e il Ciel? sì; che per mio tormento
L'uno congiura l'acqua, l'altro il foco.

Ferdinando Donno, *La Musa lirica*, Venezia, Sarzina, 1620, p. 94.

Sonetto Bestemmia essaudita.

Quand'udrò d'Austro la ventosa fromba,
Dicca l'egro Silen, verrà tempesta,
Che frà quest'onde essanimato i resta;
Poi ch'ella arma vedermi in cieca Tomba.
Ed ecco enfia Triton l'horribil Tromba, 5
Chiama la più dannosa turba infesta;
Ed al suon de la voce alta, e funesta
La cerulea Magion tutta rimbomba.
Corre ratta la Priste, esce la Foca,
Risorge l'Orca, e l'horrida Balena; 10
Urtano il Legno, ed ei soccorso invoca.
Vedelo CILLA, e mentre ebra, e ripiena

D'infinito piacer, salteggia, e gioca,
Sparge di Musco il Mar, l'Aria d'Arena.

ivi, p. 92.

Commoverà, conturberà, (deh quando)

Lo gran Cielo de l'acque Austro rabbioso,
Tu seco lei, solcando il Regno ondoso,
Spinto n'andrai da questi lidi in bando.
Sì mi predisse l'indovin Florando, 5
Quasi del viver mio fatto doglioso:
Ed ò se giunga il dì lieto, e gioioso
Con sì bella Nocchiera ir navigando.
Che lontan da nemiche invide mani,
Con lei passando à più remoti errori, 10
Che più pregiata Merce haver potrei?
Frema, e minacci il Mar straggi, ed horrori,
Spinga il mio Legno à flutti ignoti, e strani,
Tramontana più fida io non havrei.

Tomaso Stigliani, *Canzoniero*, Roma, eredi di Zannetti/Manelfi, 1623, p. 95.

Partenza di lei per acqua.

Per mè nera, e tempestosa calma

Oggi hai pur di mè steso à farmi privo;
Togliendomi quel viso amato, e divo,
Che frà tutt'altri hà di beltà la palma.
Già desiose della nobil salma 5
S'increspan l'onde al zefiro lascivo
Lasso, come tener mi potrò vivo,
Senso in terra il mio corpo, e nel mar l'alma
Ben priego borea, che turbato spiri,

Sì che l'invida nave arresti, e insieme 10
Gli offerisco in aita i miei sospiri.
Ma il crudel non m'ascolta, e quant'estreme
Sia le miserie mie, quinci si miri,
Che fondata è nel vento ogni mia speme.

ivi, p. 129.

Tanta turba quì cade,
Signor, di servi tuoi,
Che par, che sovra noi
Riversi ad ora ad ora
Il suo vaso di Pandora: 5
E che 'l morbo crudel le vite ingoi.
Deh fà tù puro omai quest'aere infesto
Col tuo sereno aspetto.
Io so che di tal grazia indegni siamo
Per le colpe, ch'abbiamo. 10
Ma se non fusser l'opre scelerate
Campo non avresti da far pietate.

ivi, pp. 265-270.

Aura, lingua d'Aprile,
Ch'ai parole d'odori:
Aura, cetra gentile,
Che fai danzar'i fiori:
Aura, ameno sospir della Natura
Aura, madre gentil della verzura.
Animetta dell'aria,
Spiritello del Cielo:

Tepidetta avversaria	
Del calore, e del gelo:	10
Mormoroso commiato dell'Inverno	
E della state ancor mantice alterno.	
Invisibil augella,	
Sacra à Giunon vacante,	
Che coll'ala tua snella	15
Sferzi all'aria il sembiente:	
E 'l vol cangiando in agile remigio	
Fai di tè stessa un liquido navigio.	
Deh mira i monti afflitti	
Dalla febaica arsura.	20
Deh mira i piani fritti	
Dall'estiva cottura	
Vedi quanto sudore	
Germogli dalla fronti	
Vedi quanto licore	25
Come fà l'erba i fonti	
Odi l'alti spessissimi aneliti,	
Che fàn, languendo, gli uomini arrostiti.	
Volgi volgi le ciglie	
Ai veltri scalmanati,	30
Le cui lingue vermiglie	
Stando fuor dei palati,	
Stillano ador ador tepide gocce,	
Fatte vivi lambicchi, e vive bocce.	
A tè lamenti scocca	35
La pelata piaggetta.	
À tè querele sbocca,	
L'incalvita selvetta.	
À tè preghiere spasimose esala	
L'assetata canzon della cicala.	40
Mettiti à nuoto omai	
Per l'aerea laguna:	
E 'l più tosto, che fai	

Tua frescura accommuna.
 Striscia serpendo dall'Occaso all'Orco. 45
 Risorgi il Mondo, che di caldo è morto
 Di tutt'altri primiero
 Rupula t'acomando.
 Dalle il tuo refrigerio.
 E sia rapido il quando, 50
 Ch'io se tù m'esaudi, offrirti poi
 I miei sospir con fors'ancora i suoi.¹¹⁷⁷

ivi, p. 89.

Pregghiera per la pioggia.

Signor, se può l'arsura esserti grave,
 Che sembra al morir nostro accesa pira,
 Piacciati sovra lei, che ne martira,
 Versar la desiata onda soave.
 Mira la Terra, che smarrita pave 5
 L'alte minacce di tua fervid'ira:
 Come co' caldi venti à tè sospira,
 E piangeria, ma lagrime non have.
 Bagna le fauci sue ch'aperte il dono
 Aspettan di tua grazia, e i fior, che stanno 10
 Chini, quasi à tè chieggiano perdono.
 Non lasciar, che moriamo. O se ci fanno
 Di ciò degni gli error, ch'immensi sono.
 Torni il diluvio, e sia beato il danno.

ivi, p. 362.

Madrigale Sopra la caduta della Torre di Parma.

G'à macchina sublime, or mossa umile,

¹¹⁷⁷ Il testo, trascritto alla biblioteca nazionale di Roma, è eccessivamente corrotto, con annotazioni a mano che ne ostacolano la lettura.

Che, quasi gran cadavere ti giaci:
 Non da Goti o da Traci,
 Ma della lunga età battuta al piano:
 In tè lo stuolo umano 5
 Si specchi e 'l morir (dica)
 Non si perdona à i sassi
 Quanto men dunque à un'uom perdonerassi?

ivi, p. 346.

Sonetto Sopra l'inondazione del Tevere.

Poichè di palme, e di trionfi priva
 T'ebbe fortuna, e d'ogni gloria, e lume,
 Cangiando, o Roma, il tuo real costume,
 Fossi spesso de' barbari cattiva.
 Or perchè più di tè non non s'oda, o scriva, 5
 Ma il tuo nome ancor caggia, e sì consume:
 Misera ti sommerge il proprio fiume,
 Crescendo ognor fuor dell'usata riva:
 Dimmi, Tebro, è furore, o pur pietosa
 Cura, ch'à uccider Roma oggi ti move 10
 Per non vederla ognor trista, e dogliosa?
 Almen non apressarti al peggio, dove
 Di Pier la santa nave in seco posa,
 Ch'ella coll'onde tue non gisse altrove.

ivi, p. 392.

Sopra l'inondazione del Tevere.

Già 'l Tebro colà gonfio, ove l'antica
 Vincitrice del Mondo altera siede,
 Esce à far della gente avere prede
 Colla sua micidiale onda nemica
 Piangene, Roma, e par ch'afflitta dica 5

Rivolta al Rè della celeste fede.
 O Dio quant'aspramente oggi mi fiede
 Tua mano ultrice à mè sì dianzi amica
 S'era pur ciò da prima in tuo pensiero,
 Signor, perché non venni à sè vil fine 10
 Dal dì che cadde il mio felice impero?
 Ma il fium intento all'avide rapine,
 Sè stesso dilatando orrido, e fiero,
 Conduce lei nell'ultime ruine.

Donato Faciuti, *I musici concenti*, Napoli, Longo, 1627, (da IPPOLITI R., cit. p. 65).

*Si paragona al Monte Vesevo.*¹¹⁷⁸

Ahi quanto al tuo simile, altero Monte,
 Trovo del viver mio l'aspro tenore.
 Tù di piovoso Cielo ira e furore,
 Io soffro d'un bel volto ingiurie ed onte.
 Tù incenerito, io pallidetto in fronte: 5
 Tù di spine, io di strali hò cinto il core:
 Tù fere in grembo, io nudro il fiero Amore:
 Tù d'acque abbondi, apr'io dagli occhi un fon(te).
 Tù da Giove, io d'Amor son saettato:
 Tù di foglie, io di doglie il petto hò pieno: 10
 Io geloso talhor, tù sei gelato.
 Ma pur, Vesuvio tù, trovasti almeno
 Chi la tua fiamma estinse, à me è negato:
 Lasso, il foco smorzar, ch'è dentro al seno.

¹¹⁷⁸ L'autore cataloga il testo come *idillio lirico*.

ivi, p. 63.

Fervido Monte, va Mongibello ardente
Son'io, qual tù, d'Amore.
In te soffiano venti,
In me non mancan mai sospiri ardenti:
In te son fiamme, e gelo, 5
In me focoso gel, geloso ardore:
S'incende nel tuo sen l'empio Gigante,
Nel mio s'incenerisce il cor' amante:
In ciò sol tù da me sei differente;
Chè tù discopri il chiuso foco al cielo, 10
Io la mia fiamma à la mia Fiamma celo.

Francesco Balducci, *Rime*, Roma*, Facciotti, 1630, p. 368.

Di notturna favilla il regio tetto
serpendo furo orribil fiamme accese,
e sorvolando i muri, al ciel si tese
vorace incendio in paventoso aspetto.

Di pietate al gran caso ingombro il petto, 5
v'accorsi a far con acque alte difese:
ma ben empia mercede Amor mi rese,
c'aveas'ivi in begli occhi albergo eletto.

Versai, folle, al suo scampo ampio torrente
sopra l'arse ruine, e l'empio intanto 10
versò, d'Averno in me fiume cocente.

Or a lo 'ncendio mio sì stranio, e tanto,
non accorre l'ingrato; e vuol, che spente
rendan fiamme d'amore acque di pianto.

Canzone *L'amante timido.*

Io pur fiamma nemica in grembo accolta
de' miei danno alimento; io pur sublime
ergo a' pensier le cime:

ch'a celeste beltà la mente è volta. 30

Anch'io come per neve al sol disciolta,
mando da' tristi lumi
d'amaro pianto i fiumi.

Sorte egual ne pareggia: arso e conquiso
Ei d'un'irata destra; io d'un bel viso. 35

E ben anch'io per la gelata tema
sembro di neve, ancorché dentro avampi.
Fassi qual sorte stampi
mia vita, e come io pianga, e come io gema.
E benché di scovrir sì forte io tema 40
l'ardor de' miei desiri;
mostran pur de' sospiri
i caldi fumi, e 'l cenere del volto
qual foco sia dentr'al mio petto accolto.

Ben sel vede la rea, ch'ancor, ch'io taccia 45
del cor l'istoria, in su la fronte è scritta;
e dell'anima afflitta
legge i martiri ne la smarrita faccia.
Né avien però, che 'l mio morir le spiaccia:
che 'l mio destin la sforza 50
ad esser cruda, e ammorza
d'ogn'amor le faville; e uccide insieme
empio, in lei pietate; in me la speme.

Canzon, fuor, che con lei;
Taci gl'incendi miei. 55
Sia la cagion de l'arder mio palese,
lasso, a lei sol, che di sua man l'accese.

ivi, pp. 98-105.

Canzone Le meraviglie d'amore.

Voi che da stranio lido
per inarcar le ciglia il piè muovete;
e l'oceano infido
cercate audaci in mal sicuro abete;
i peregrini passi a me volgete, 5
se ciò, ch'udir vi fece aura di fama
da voi veder si brama:
ecco, ch'Amor v'addita accolte insieme
nel petto mio le meraviglie estreme.

Vide l'antica etate 10
del mar siciliano arder su l'onde
le rupi fulminate;
tra le cui falde Encelado s'asconde;
poi di gelidi rivi esser feconde
l'accese balze; e sul fumante giogo, 15
là 've ha la tomba, e 'l rogo
l'empio, (d'arcano giel fatta sicura)
neve abitar, ch'a le faville indura.

Ceda antico stupore
a meraviglia nova: ecco in un petto, 20
giunti per man d'Amore
gelida cura, ed infiammato affetto.
Sembra audace Titano, in me ristretto,
da l'ira altrui la fulminata spene.
Anch'io da l'arse vene 25
sgorgo fiume di duol, che d'ogni canto
mi cinge: Etna d'amore in mar di pianto.

Meraviglia ebber' anco
gli Argivi in rimirar fera Lernea,

che 'l mostruoso fianco	30
di cristati serpenti armato avea.	
E s'alcun mai reciso al suol cadea	
de la turba de' capi; i colli esangui	
pullulavano d'angui	
stuol più folto, e più fero: onde più acerba	35
sorgea: de' danni suoi sempre superba.	
Or, che mal nutre, o cria	
d'Africa mostruosa o selva, o lago,	
ch'agguagli gelosia,	
ch'albergo in seno, ove di pianto allago?	40
Nacque di foco: ed or, misero, è vago	
de le lagrime mie nuotar fra l'acque	
questo, che 'n sen mi nacque,	
mostro di cento capi: e se 'l recide	
ferro, s'avanza, e non paventa Alcide.	45
Bagna l'egizzia arena	
fiume, che mostra i rive, e cela i fonti:	
a la cui larga vena	
letto fan le campagne, argine i monti.	
E quando è, che su l'auge il dì sormonti,	50
e che 'l Sirio assetato, avido l'onda	
beva, e asciughi ogni sponda,	
ei da quell'urna immensa ampio disserra	
diluvio d'acque a dissetar la terra.	
In maggior copia scende	55
sempre da gli occhi miei gemino rio:	
e a pena Amor comprende	
qual sia l'alta cagion del pianger mio.	
E quando poi nel cor ferve il desio,	
quasi ardente stagion, fiume più largo	60
da' tristi lumi spargo,	

lasso: ed a lei, ch'è del mio pianto ingorda
Nilo cadente, l'empie orecchie assorda.

Là tra l'indiche spume
sorge del ferro innamorata pietra: 65
ch'Amor, privo di lume,
vota ne' sassi ancor l'aurea faretra.
Né sol tai pregi da Natura impetra,
ma dove fredda stella arder si mira
volontaria s'aggira: 70
e 'n fosco ciel, su per ondoso suolo
addita altrui la tramontana e 'l polo.

Io pur fra l'onde amare
del pianto mio, per fe' rassembro uno scoglio;¹¹⁷⁹
cui diede il Cielo amare 75
vivo ferro dirò per duro orgoglio.
Se poi di falsa speme al vento scioglio
le vele degli audaci miei desiri;
sempre aven, ch'io rimiri
gli occhi, che ne l'oscure mie procelle 80
son la mia tramontana, e le mie stelle.

Ne l'estremo oriente
è un augel, che col sole ebbe il natale;
ed ha di stelle ardente
la cresta, e d'ostro, e d'or le piume, e l'ale. 85
Nulla in lui è di terreno, o di mortale:
che s'egli pur dopo mill'anni, e mille
dentro amiche faville
muore; pur apre a nova vita i vanni,
trionfator de' secoli tiranni. 90

E ben del sole a paro

¹¹⁷⁹ Verso ipermetro.

si nacque il mo volger nel grembo eterno.
 E ben del sol più chiaro
 si fa, del sol, c'adoro un raggio interno.
 Né state ei teme, né paventa inverno: 95
 che per veder le più lontane etati,
 quasi legni odorati,
 de' suoi più caldi desir la pira aduna,
 e 'n virtù del mio sole ha tomba, e cuna.

Musa a stupor più grande alza le ciglia. 100
 La maggior meraviglia
 sarà di quanto in queste carte io scrivo
 che tra morte speranze Amor sia vivo.

ivi, pp. 183-184.

Canzone La bella spergiura.

Perdan quest'occhi 'l sole
 pria, che tramonti di mia vita il giorno;
 né mai faccia ritorno
 alba, che mi console.
 Né rischiari per me l'ombra importuna 5
 raggio di stella, o luna.

Piova la notte orrende
 fiamme di torti fulmini, e di lampi:
 né sia chi me ne scampi;
 né sia chi mi difenda. 10
 Manchi la terra, ove mai posi 'l piede,
 pria, ch'i' manchi di fede.

Empia così giurasti:
 e 'n segno, che la fé perir dovea,
 la man, di morte rea, 15

di congiungervi osasti.
Vendetta o cieli: or chi là suso ha cura
di punir la spergiura?

Piovete o fulmini
su l'empio capo: il sol di nubi involgasi,
o 'n dietro volgasi.
S'atterri, e fulmini
la fallace, e c'altrui 'ngannando va?
L'empia, che fè non ha.

Manchile sotto a' pié 25
la terra offesa, e fin dal centro scuotasi:
lo ciel, che rotasi,
vendichi la mia fé.
Ma che priego? Saetta il ciel non ha
per punir la beltà. 30

Più chiari spledonò
quegli occhi rei, che la mia morte bramano.
Gli dii che l'amano,
lei non offendono.
E mentre i cieli amici a lei si voltano, 35
me non ascoltano.

1632-1657

Giovanni Gianetti, *Rime dell'incendio di Vesuvio*, Napoli, Egidio Longo, 1632, p. 44.

Sonetto del medesimo sopra il Terremoto.

Terra che ti dich'io più firmamento
S'instabil sei più che la mobil Teti,
Ne di ballar, ne di crollar t'acqueti,
Onde rechi ad ogn'un tema, e spavento.
Piange quel Vecchiarello egro, e scontento, 5
Che viaggiar, e riposar li vieti,
Si ch'altro non udian ch'urlo, e lamento.
Tremasti già, e col tuo tremar forte
Segno le desti ch'era il Creatore,
Che per l'homo salvar soffrì la morte. 10
Forse n'insegni con sì gran tremore,
Che dell'Empireo son chiuse le porte
Per dar l'ultimo avviso al peccatore.

Gianfrancesco Maia Materdona, *Rime*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632, p. 40.

Per la S. Venere Palomba annegata nel Tevere.

Cadeste pur, bella d'amor, cadeste
De' più begli anni in sù l'età fiorita:
E quanto ricco il Tebro, impoverita
Roma al vostro cader tanto rendeste.
Quel foco, onde mill'Anime accendeste, 5
L'acque hanno spento: ed hanno voi rapita,
Voi, che dolce rapiste a i cor la vita,
Turbini infausti, & invide Tempeste.
Quanto sotto il suo Ciel copre la Luna

Sospiri il caso rio, vaga PALOMBA, 10
 Nè parte fia, che voi non pianga, alcuna.
 E gridi, di voi fatto il Mondo tromba,
 A la Venere antica un Mar diè Cuna,
 A la Venere nova un fiume è Tomba.

ivi, p. 45.

Teme la S.D. l'inondazione del Tevere.

Perche 'l gran Fiume, ò bella Donna, miri
 Crescere in rapidissime Correnti,
 Sgombri il nido d'arnesi, e di lamenti
 Ingombri il Cielo; di quà, di là t'aggiri?
 Non ti doler, co' forti miei sospiri 5
 Metterò 'n fuga i congiurati Venti,
 Che respingon dal Mar l'acque crescenti,
 E col Tebro havran pace i tuoi martiri.
 Ma se nulla oprarò, dirò, ch'Amore,
 Cui tu spregiar, cui tu schernir ti vanti, 10
 S'arma, per te punir, d'aura, e d'humore.
 Ch'egli sà bene a i suoi guerrieri Amanti
 Austri d'alti sospir trarre dal core,
 E da le luci lor Nili di pianti.

ivi

Non vorrebbe, che la S.D. partisse, p. 23.

Copri la regione inferiore,
 Giuno, di folte nebbie ogn'hor crescenti:
 Vela, Apollo, il tuo lume, il tuo splendore;
 Eolo, sprigiona i turbini, & i venti.
 Di tuon, di lampi, e di saette ardenti 5
 Armati Giove; e 'l vostr'accolto humore,

Nubi, in nemi ondegianti, o in nevi argenti
 Caggia disciolto, o in grandini sonore.
 Del tuo Regno, Nettun, l'onda commossa
 S'inalzi sì, che sotto lei si stia, 10
 Quasi un gran scoglio, ascoso Olimpo, od Ossa,
 Perch'in Terra, & in Mar chiusa ogni via,
 Torcer da me quel guardo altier non possa,
 Ond'hà vita il mio cor, la Donna mia.

ivi, p. 63.

Madrigale sul Terremoto.

Vedi vedi, crudele,
 Esperienze nove,
 Che riprendon tue colpe: anco si move
 L'elemento, ch'è immobil per sè stesso:
 Tu, che 'n vigor del sesso 5
 Esser mobil devresti, immobil sei
 A i pianti, ai prieghi miei.

Domenico Zaccaria, In *Discorso filosofico del reverendissimo padre D. Zaccaria di Napoli, abbate di San Severino. Sopra l'incendio del Monte Vesuvio cominciato à 16. di Dicembre 1631, nell'apparir dell'alba.* Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 54.

Madrigale sopra l'incendio del Vesuvio.

Ecco avampa Tifeo
 Tifeo il fier Gigante
 Non sò, se pur guerriero, ò fatto amante;
 Ma cruccioso cred'io
 L'antico sdegno arrota contro Dio, 5
 E dalla mole Ethnea

Stendendo egli sotterra
 Le smisurate braccia
 Sotto Vesevo freme, e 'l Ciel minaccia.
 E bellicoso Giove 10
 Sfida, e le cupi grotte scote, e move,
 Son messaggieri i fumi, e cassa i tuoni,
 Son bandiere le fiamme, e dardi il fuoco,
 Bombarda horrendo il Monte,
 L'aer steccato, esercito Acheronte.

Giulio Gavazza/Cavazza, in *Scelta di poesie Nell'Incendio del Vesuvio fatta dal Signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632, p. 57.

Sonetto in lode di San Gennaro

Nell'incendio del Vesuvio.

Uscita dal Vesuvio à nostri danni
 Nube, gigante al ciel guerra movea,
 Che gravida di foco indi piovea
 Cener, che scorre à gli ultimi Britanni.
 Era giunta à provar gli estremi affanni 5
 Napoli il cui terren forte fremea,
 Ch'aprirsi in Tomba, e ad hor ad hor pareo
 La stragge rinovar già de primi anni.
 Quand'ecco il Protettor GENNARO invitto,
 Ch'altre volte affrontò libero il foco 10
 Apparve, e raffrenò l'ira del Monte,
 Quindi il suol come à lui già fù prescritto
 Riverente tornò subito al loco,
 E lieto il Ciel rasserenò la fronte.

Id. sonetto su carta volante (da CASTORINA E., *Vesuvi ardenti*, Napoli, FedOA 2008).¹¹⁸⁰

Che l'incendio del Vesuvio è stato per salute dell'Anime nostre.

Comandò Dio, che 'l Sacerdote Hebreo
Un serpente di bronzo in alto ergesse,
Acciò la gente d'Israel prendesse
Salute in rimirarlo come feo,
Era il Popolo qui di colpa reo. 5
E perché emenda del suo error facesse,
E sua salute procurar dovesse,
S'alzar serpi di foco in sul Veseo,
Che Dio sì volse, acciò in mirar quel loco 10
Fossero l'alme à sollevarsi pronte,
E tu, dunque, te 'l prendi ingrato à gioco?
Volgi a Dio, che ti chiama homai la fronte
Quelle son voci sue lingue di foco
Quella è bocca di Dio ch'aperto ha 'l Monte.

Girolamo Fontanella, *Ode Al Vesuvio per l'incendio rinovato*, Napoli, Beltrano, 1632, pp. 12-19.

Sorge in aria tonante
Dopo tant'anni a riveder la luce
Furioso Gigante,
Ribello al ciel, vittorioso duce,
E fosco inalza e nubiloso intorno 5
Sul monte un monte, e su le corna un corno.

Squarcia il fianco materno,
Qual troppo angusta al suo furor misura;
E sdegnando l'Inferno,
Si fa spiraglio ad esalar l'arsura, 10

¹¹⁸⁰ Il foglio, di 20 cm è oggi conservato presso la biblioteca del *University College of London*, con indicazioni sulla data (1632) e sul luogo (Napoli), ma privo di informazioni sullo stampatore. Come si legge dalla descrizione del catalogo dell'Università, il testo fu riscoperto nel 1914 con l'acquisto della biblioteca del vulcanologo Henry James. La sigla della catalogazione è UCL0002791.

E manda fuor da le sue rotte vene
Sulfurei sassi et infocate arene.

Ei superbo fremendo,
Antico autor di temerarie prove,
Va sui turbini orrendo 15
A farsi il trono ove l'imperio ha Giove.
E con quell'armi onde fu spento e spinto,
Mostrar si vuol più vincitor che vinto.

Cinto d'orbi tonanti,
Emulator de le guerriere moli,
Va per gradi fumanti 20
Scalando i cieli e sormontando i poli;
Et acciecando al bel pianeta i lumi,
Nubi a nubi radoppia, e fumi a fumi.

Mille timpani accoglie,
E mille trombe ei mormorando suona, 25
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.

Freme il volgo pensoso 30
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. 35

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?
Mi sono forse, o ne lo stigio Averno, 40
mentre solco l'Oblio, miro l'Inferno? -

Scorge l'alta ruina
fra tanti moti il miserello immoto:
pensa bellica mina
e vuol fuggir ma li vien meno il moto. 45
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
empie ognun di spavento, 50
atterrisce et atterra, ange et ancide.
E 'l fuoco no, che sì vorace fassi,
è la pietà che fa spezzare i sassi.

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

Stringe il tenero pegno 60
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:
ei dubbio sta ne l'infernal profumo: 70
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
 - Aita, aita! - e 'l suo compagno invoca. 75
 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;
 tra le furie de' sassi, 80
 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
 ove languido un padre arso trabocca; 85
 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, 90
 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. 95

Grida un putto infelice,
 fra la turba fugace errando insieme;
 - Ove sei madre? - ei dice,
 - Ove sei figlio? - ella risponde e geme.
 - Con cui mi lasci? - egli soggiunge, e intanto 100
 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,
chi di su, chi di giù s'affligge et ange. 105
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! -.
Corre al misero caso, 110
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,
squarciando lorde le sue bionde chiome; 115
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 -.

Fra la polve anelante 120
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. 125

Sciolta il crin, scinta il manto,
cade gravida donna al grave nembo;
muor la misera intanto
col parto acerbo et immaturo in grembo,
e va tra fiamme acerbamente unite 130
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
un latro giunge e se gli mira a' piedi. 135
Ma strutti quelli e inceneriti innanzi
mira estreme reliquie, ultimi avanzi.

Ciaschedun, mentre fugge,
si volge indietro e di dolor sospira,
urla, freme e si strugge, 140
perché distrutto ogni poter suo mira:
pentito riede e, fra la calca involto,
pria che morto rimanga arde sepolto.

Chi rivolto a le stelle,
accusandogli error piange pentito, 145
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 150
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. 155

Stanco e sotto rimaso,
in sì tragico orror la voce sciolta,
narra il vedovo caso
al cittadin che con pietà l'ascolta;
e l'egra istoria in raccontar funesta, 160
la lingua langue e la parola arresta.

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: 165
 trema il suol, mugge 'l mar, mutolo in tanto,
 dando luogo al timor, do posa al canto.

Giovanni Battista Bergazzano Sonetto in *I prieghi di Partenope*, Napoli, Savio, 1632 (da CASTORINA E., *Vesuvi ardenti*, cit.). Attribuito anche a Pietro Asterio, *Discorso Aristotelico intorno al terremoto*, Francesco Savio, 1632, p. 4.

Che dal alto del ciel fulmini Giove,
 E delle nubbi il fren regga Giunone:
 Cerere in terra, e sotto lei Plutone
 Regni nel mar Nettunno, e non altrove.
 Fù per legge di lui, chè 'l tutto muove 5
 D'ogni cosa mortal prima cagione:
 Del suo giusto voler l'alta raggione,

Ch'alle cose preferisce il quando, il dove:
 Hoggi (ch'il credderia) più non ritiene
 Gl'ordini antichi il Ciel, cangia la terra: 10
 Che terra il ciel, la terra il Ciel diviene:
 Giove ne i monti fulminando atterra:
 Piovon dal alto i sassi con l'arene:
 Ahi, che Natura al peccator fa guerra.

Id. sonetto di chiusura de *I prieghi di Partenope*, Napoli, Savio, 1632, p. 46.

Vinse co 'l suo morir tiranni infidi
 De la greggia di Sannia il gran Pastore
 Colà, dove il sulfureo atro vapore
 Aridi rende i Colli, horridi i Lidi.

Di Monte irato, ov'ha perpetui nidi 5
 Il crescente d'Averno empio furore,
 Hor fà cessar co 'l SANGUE e il vivo ardore
 E de' tuoni tacer gli horrendi stridi.

Il Sangue già mansueto di Agnello
 Molle fa divenir l'aspro diamante, 10
 Duro al poter di rigido martello.

Spezza, atterra, ruina in uno istante
 Tosto il SANGUE divin d'Agno novello
 Vesuvio alpestre, indomido, e fumante.

Gioseffo Theodoli/Giuseppe Teodoli, sonetto di apertura de *Il Vesuvio fiammeggiante, poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 5.

Trà le stragi, le morti, e le ruine;
 Chi non teme, non trema, e non si sente
 Attrar le membra, inhorridir la mente,
 Giunt'il mondo hoggi mai, quasi al suo fine
 Pesti, Guerre, Tremoti, Incendij, al fine 5
 Son segni del Ciel, ch'e già presente
 Del sommo Dio la mano onnipotente
 Per dar le Rose à Giusti, à Rei le Spine.
 Anima, e tu, nè tempi hor così mesti
 T'apprest'homai sù l'ali de sospiri 10
 Di risalir là, donde pria scendesti,
 Prega, e piangi tue colpe, e quei martiri,
 Che per folle voler finger potesti
 Cangino in vero duol, saggi desiri.

Paolo Maresca, Sonetto, in *Il vesuvio fiammeggiante*, cit., p. 9.

CHE fuoco è questo, che Vesuvio fuora,
Da cento bocche esala, è forse in ira
Con noi la terra, e fumo, e fiamme spira,
E il Sol con le sue nubi discolora?
O pur nel vasto suo grembo dimora 5
Qualche superbo Encelado, ch'aspira
In così grande, e formidabil pira
Chiudere il mondo, e incenerirlo ancora?
Sù, che tardi, ch'aspetti alma rubella?
Non intendi le voci? e non t'avedi, 10
Come in lingua di foco il Ciel favella?
Piangi le colpe tue, s'al lampo credi
Cessarà il tuono, che nemica stella
Minaccia à nostri danni, e tu nol vedi.

Francesco Antonio Tomasi, Sonetto, in *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit., p. 3.

Mentre superbo alzar fino a le stelle
caliginose nubi ogn'or si vede
e a fiamme vomitar Vesuvio riede
piovendo sovra noi pietre e facelle,

tu, sommo Iddio, a nostre inique e felle 5
colpe non già mirar, perdon, mercede,
con l'invisibil man che calca e siede
e rende in tutto la sua forza imbelle.

Vedi che s'apparecchia empio e tonante
far più monti e spianar più ville e terre 10
con orribil maggior stragge ch'avante,

onde la morte ogn'or ne par presente,
e da le fiamme aver l'estreme guerre,
se non soccorre la tua man possente.

ivi, p. 6.

Correr di fiamme qui torrenti, e fiumi,
E fiumi e fiamme esser in un congiunti,
Cader lo liquido foco in giù da i monti
Sovra alzar nubi di sulfurei fumi,
Tremar la Terra, il Ciel non darne lumi. 5
Piover ceneri, e pietre, e secchi fonti,
Anzi i flutti del mar ceder si pronti
Al gran foco, e mostrar, che fiamme spumi.
Nuovi fiumi sgorgar rapidi, e crudi,
Ed alzarsi il terren sopra de i tetti, 10
Adequersi li monti, e le paludi,
Strage di genti, di Cittadi, e Ville,
Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti
Forse d'udire il suon d'ultime squille

ivi, p. 12.

Ah ciechi, e non veggiamo egri mortali,
Come in vendetta d'ostinata offesa
La Maestà del Ciel pur troppo lesa
Opra le sferze in noi de gravi mali,
Lenta ad horrido noto i lacci, e l'ali 5
Perche la terra, e 'l mar ponga in contesa,
Vibra in lucidi sassi onda compresa,
N'assorda col tuonar, n'arde con strali;
Et hora il vasto immobile elemento

Centro del Ciel à un suo cenno di fronte 10
Triema per forza di richiuso vento,
Spinge da i lidi il mar, ritorce al fonte
Il fiume, e l'opre del humano stento
Fansi d'alte rovine horrido monte.

Francesco Matteo Adamo, Sonetto, in *L'avampante ed avampato Vesuvio in ottava rima*, Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 4.

Ecco dal cavo sen sulfurea vampa,
bituminosa fiamma, atro vapore,
sassi avampanti e fulminante ardore:
scopia Vesuvio omai tartarea lampa.

Arde il suol, bruggia l'aria, e 'l mare avampa, 5
cener fiocca dal ciel d'atro colore,
quasi volesse dir: - Marmoreo core,
sei mortal, niun uomo da morte scampa -.

La cinerizia nebia in alto ascende,
gitta l'ardente arena, erge splendente 10
fatta dal sol la chiara cima al cielo.

Acciò tu impari di squarciare il velo
che copre l'alma tua d'inique bende
e drizzi al vero Dio l'umil tua mente.

Giuseppe Danussio, Sonetto di apertura del *Breve Discorso DELL'INCENDIO Del Monte Vesuvio Et dei suoi effetti Per il molto Reverendo D. Camillo Volpe*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1632, p. 6.

Fremiti, denso fumo e nebbia oscura,
Muggiti, terremoti, e fiamme ardenti,

Sulfurei globi, e insiem' lampi splendenti,
 Tenebre, che 'l bel giorno anco ne fura.
 Pietre volar, piover arena impura, 5
 Tuoni, saette, e ceneri cocenti;
 Fuoco bituminoso, acque bollenti,
 Piogge, che fanno disusata arsura.
 Lagrime, con sospiri, e strage, e morte,
 Voci, stridi, singulti, urli e clamore, 10
 Genti brugiate, Terre arse e absorte.
 Per le gran colpe tue, ò peccatore
 Con giusto sdegno sono (ahi dura sorte)
 Dal Monte del Vesuvio uscite fuore.

Lorenzo Stellato, Sonetto, in *Il vesuvio fiammeggiante*, cit., p. 12.

Odi que' gran rimbombi, e quei mugiti,
 Con quai Vesuvio intorno alto minaccia.
 Mira quai lampi, e fumi horrido caccia,
 Che gravi sassi insino al Ciel son giti.
 Egli è Dio, che s'adira, e pur pentiti 5
 Non siamo, e pur nodo infernal n'allaccia:
 Crolli son questi di superne braccia
 Nè tanto incendio i cor ci hà inceneriti.
 Giusta contra à noi veggo (& è pur poco)
 Le viscere sue stesse armar la terra, 10
 La propria Madre convertirsi in foco.
 Sulforea nube ecco dal ventre sferra,
 Che gravida di fiamme in ogni loco
 Il grembo à mille fulmini disserra.

Francesco Antonio Pisapia di Gesualdo, Sonetto, in *Breve discorso dell'incendio*, cit., p. 60.

Se 'l vetusto Ilion arso, e distrutto

Ne giacque, fu cagion beltà rapita;
 Ma se 'l Vesuvio brugia, e incenerita
 E' sua Corona, chi l'ha già prodotto.
 Ahi, che fu un tocco del Fattor del Tutto, 5
 Ch'è un guardo trema, e scuotesi atterrita
 Questa Mole, e ne resta inaridita
 Ogni pianta, e ritoglie al mare il flutto.
 Con tal segni, e prodigi altro non brama,
 Che svegliar l'alma in mortal sonno involta 10
 E 'l rendi in controcambio, mentre ei l'ama.
 Su dunque Alma smarrita, hor' una volta
 Ritorna al tuo Campion, odi, che chiama
 Con tamburri de' tuon' tutt'è raccolta.

Carlo Volpe di Gesualdo, Sonetto, in *Breve discorso dell'incendio*, cit., p. 61.

Latra fiero à tal posta empio gigante
 Minaccia il Ciel con la superba fronte,
 Apri la cruda bocca d'Acheronte
 Disecca pur' i fior, ardi le piante
 Divora, atterra il tutto, che frà tante 5
 Ruine non potrai con sdegno, ed onte
 Partenope atterrir, stando pronte¹¹⁸¹
 Tant' Angeliche turbe, e Santi, e Sante.
 S'arma l'Inferno per far lutto amaro
 Di Napoli, ma poi non come vuole, 10
 Fugge dal Sacro Sangue di GENNARO.
 Tal dal canto d'un Gallo fuggir suole
 Fiero Leone, e tal dal giorno chiaro
 Fugge notturno Uccell'nemico al Sole.

¹¹⁸¹ Verso ipometro.

Domenico Favale, Sonetto, in *Breve discorso dell'incendio*, cit., p. 59.

Non potrai no con l'infernal cimiero,
Porfirio dal Vesuvio à noi mortali
Avventar cenericij, ardenti strali,
Et esser come pria crudo, et altiero.
Perchè s'à Giove esser volessi fiero, 5
Ne paghi il fio, e' tuoi disegni frali
Volar non ponno nò, chè non hal d'ali
Per pugar col Celeste, alto Guerriero.
Ma voi, che di Partenope l'antiche
Cener' serbate, hor con giocondo viso 10
Drizzate verso Dio le voci amiche.
Ei può tornar' il pianto in vago riso,
Ei può l'aride piagge farle apriche,
Ei può tornar l'Inferno un Paradiso.

Giambattista Basile, Sonetto, in *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit., p. 41.

Per l'incendio del Vesuvio del 1632.

Mentre d'ampia voragine tonante
fervido vedi uscir parto mal nato,
piover le pietre e grandinar le piante,
spinte al furor d'impetuoso fiato,
e i verdi campi già sì lievi avante 5
coprir manto di cenere infocato,
e 'l volgo saettar smorto e tremante
solfurea parca, incendiòso fato:
– Ahi! – con lingua di foco ei par che gridi –
arde il tutto, e sei pur alma di gelo; 10
tu nel peccar t'avanzi e 'l mar s'arretra.
Non temi, e crollar senti i colli e i lidi;

non cangi stato, e cangia aspetto il cielo;
disfassi un monte, e più il tuo cor s'impetra

Giambattista Basile, Sonetto, in Giandomenico Agresta, *Rime d'illustri ingegni napoletani*, Venezia*, Ciera, 1633, p. 133. Contenuto anche in Urbano Giorgi (a cura di), *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit.

Bella donna real, che al viso porte
Le fiamme a incenerirne accese, e pronte;
Fiamme, che rinovar già di Fetonte
Mille volte ne' cor l'acerba morte.
Fiamme, onde fassi, e più possente, e forte 5
Opre a mostrarne amor leggiadre, e conte
Del vasto ardor, che dal sen versa un monte,
Movi tremante il piè, le guance smorte.
Ah dove? Ove ne vai?, che tu non spiri
Foco maggior da l'amorose luci 10
A far de l'alme altrui dolente gioco.
Ogni parte è Vesuvio, ove t'aggiri;
Temi tu le ruine, e 'l rischio adduci;
L'incendio fuggi, e teco traggi il foco.

Canzone d'Incerto, in Urbano Giorgi, ivi, 1632, pp. 71-75.

Il Sebeto, che piange.

Corre lento nel mare
Con flebil mormorio,
Quel Sebeto famoso, in livide onde:
Non più vezzoso appare,
Ne più disciolto in rio 5
Di molle gel bagna l'erbose sponde;
Geme nel corso, e ne l'algoso seno,

Ove del Mar Tirreno	
Ogni Ninfa s'accoglie,	
Or gemendo si doglie;	10
Di tenebroso velo	
Vede ammantato il Cielo,	
E da tiepidi fiati	
Inaridirgli i prati,	
E con livida fronte	15
Or bacia il piede a l'inflammato monte.	
Piangono i Cigni, e l'Aure,	
Né più ridono i fiori,	
Ma lugubre n'appare il Cielo, e Terra:	
Come del'onde Maure	20
Con i venti gli ardori	
Escon dal sen, che cupo incendio serra;	
Così al bel fiume intorno	
Or fan l'esequie al giorno;	
Tremano i colli, e 'l monte,	25
E si vendica l'onte	
Vulcan de la sua Dea,	
Qui dove più solea	
Spaziar fra le rose al bel Sebeto,	
Quando vezzoso, e lieto	30
Gli baciava le piante,	
E brillava d'amor già fatto Amante.	
Non più cantan le Muse,	
Ma con funesti accenti	
Son tutte volte in un comune orrore;	35
E di cordi, e confuse	
Col lamentar de' venti	
Veggon pallido andar lento ogni umore:	
E quel, che più l'adolora,	
Non più vezzosa Aurora	40
Aprè del Ciel l'azzurre porte al Sole;	
Or par, che siano fole	

Le vaghezze del giorno,

Parte, ne fa ritorno.

Langue l'eterno lume 45

Imitando il bel fiume,

Che mormorando geme,

E la ruina sua co' gli altri teme.

Quasi funesta scena

Si copre il Ciel di bruno 50

Ove vindice appare,

E foco, e fumo a vendicar del Cielo

L'offesa, che già mena

Quasi a morire ognuno,

Il Sol non ha de' prati suoi più zelo. 55

Di tenebre sepolta

La Terra appare avvolta

Fra i nembi di fumo intorno misti

In modi varii, e tristi,

Che con falde di foco 60

Atterrano ogni loco;

Tragico fin si aspetta

De la Terra, e del Ciel aspra vendetta.

Qual fio, che la magione

De' Cigni, e de le Muse 65

Abbia a cader nel fiore

De le grandezze sue de gli suoi onori;

Che ristretta in prigione

D'oscurità, diffuse

Gli piovì il Ciel non grazie, anzi che ardori: 70

E di tetro vapore

Ingombrata la Terra,

E con funesta guerra

Ogni cosa mortal minaccia Giove;

Ah con qual forme nove

Veggio mutarsi il tutto 75

In lacrimoso lutto,
 Come già ne l'esterno
 Ov'era Paradiso, è fatto Inferno.
 L'orridezza si vanta;
 Ogn'un sospira, e geme, 80
 E la sua morte teme,
 Già che s'è volto a' nostri danni il Fato.
 Quale scampo, o speranza
 Contro l'ira, che freme,
 Che avanza d'Etna ogni più nero fiato: 85
 Si vedova la Terra
 De' tesori, che serra,
 E de' suoi parti ancor piange la morte:

Con qual più fiera forte
 Il fiume che la bagna 90
 Ancor s'imbrumma e lagna,
 E piange, e vede poi
 Pianger la Terra, e 'l Cielo a' danni suoi.
 Parmi già lasso Atlante,
 Che regger possa il mondo, 95
 E di stanchezza crolli,
 E con esso cader si vede ogn'uno,
 E non è più zelante
 Il sol di far giocondo
 Ciò ch'egli mira a inghirlandare i colli, 100
 Ma tenebroso, e bruno
 Ne vieta anch'egli il giorno,
 E per tutto d'intorno
 Ogn'uno intento mira
 Del Ciel l'orgoglio, e l'ira: 105
 Gli elementi tiranni
 Son volti a' nostri danni;
 Ma che? Fuggir val poco
 L'ira del Cielo, e de la Terra il foco.

Ciò, che 'l Fato destina, 110
O Sebete famoso,
Piangi ancor tu pietoso
Con livido pallor la tua ruina.

Decio Mazzei, Sonetto, in Urbano Giorgi, ivi, p. 44.

O Tù , ch'ebro di lusso il terren fendi
Dal centro alzando al Ciel ricche magioni,
Che mentre in saldi marmi il piè riponi,
Quasi d'eternità co 'l Ciel contempli.

Hor da quel monte il saggio avviso apprendi 5
Che insania è quel, che industrie orni, e disponi,
E quanto al dorso de la Terra imponi,
Tanto al capel de l'incostanza appendi.

Felici si appellar nidi, e paesi
Quei, c'ora spiagge inanimate, e vote 10
Giacciono eguali al pian battuti, e stesi.

Forse perche soffrir tanti non pote
Del fasto human la Terra avari pesi,
E sdegnosa da se li getta, e scote.

Id., ivi, p. 55.

Deh perche dir più nostra madre antica
Questa del sangue de' suoi parti immonda,
Strage di quanto il bel Tirren circonda,
Che il pensarlo è terror, dirlo è fatica?

Non più d'una purpurea, e d'aurea spica 5

Con grata vece il verde crin feconda,
Ma fiamme, e sassi avventa, e fervid'onda,
Di nodrice conversa in rea nemica.

Nè pur co 'l pianto, arme d'afflitti, almeno
Può 'l miser germe humano à così stolto
Homicida furor por meta, ò freno. 10

Che di mirar l'huom di miseria involto
Schiva quest'tempia, e co' vapor del seno
Di cieco, e denso vel si copre il volto.

Domenico Benigni, Sonetto, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit., p. 47.

Gravido il sen d'ascose fiamme ignote
S'apre Vesuvio, e la sua fronte estolle;
A spavento sì novo il piano, il colle
Da le radici sue trema, e si scote.

Arresta in Oriente al Sol le rote
Nembo di fumo, che gorgoglia, e bolle:
Tuona sdegnato il monte, e ferro molle
Vibra contra le stelle, e 'l suol percote. 5

Fulmin, che da le sfere altri spaventa
Tra le nubi del Ciel non ha più loco,
Da gli abissi d'Inferno ira l'avventa. 10

E tu carico di colpe à scherzo, à gioco
Prendi mio cor, gli 'ncendi? Ah ti rammenta
Che son voci di Dio lingue di foco.

ID., ivi, p. 48.

E che pensi mio cor? quel, che dal seno
Partorisce terrore horrido monte,
Per vendicar del Ciel gli oltraggi, e l'onte
Con diluvio di fiamme arde il Tirreno.

Forse così sciolto a le furie il freno
Disdegnoso Cocito, et Acheronte
D'ira giusta sù rei sparge dal fonte
Vampe vendicatrici atro veleno.

5

Nube, ch'esce d'Inferno il Cielo oscura,
Si scote fatto il suo tremula canna,
Fuggon spirti più grandi aurate mura.

10

O come fasto uman se stesso inganna?
D'uno albergo regale è più sicura
Contro l'ira del Ciel fragil capanna.

ID., ivi, p. 49.

Or, che dal grembo suo con nube oscura
Orgoglioso Vesuvio altri minaccia,
E tra lampi di foco al suol la faccia
Copre d'atro terror cenere impura.

Ne' portenti novelli alma sicura
De le fiamme gli abissi apre, e rintraccia
E svela poi quanto secreta abbraccia
Ne le viscere sue cauta Natura.

5

Ma che folle vaneggi? à le tue voglie,
Deh, fia tra tanto horror meta più chiara

10

Quella, che sù 'l tuo crin cener s'accoglie.

Come cieca fortuna, e morte avara
In fredda polve il tuo mortal discioglie.
Ne le scuole del Ciel più saggio impara.

Andrea Santa Maria, in Giulio Amodio, *Breve trattato del terremoto*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632, p. 57. Contenuto anche in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit.

Ne la scola de' monti, o alpestre core
Impara esser con Dio men aspro, e duro;
Ed or che sei di viver men sicuro
Disponi a vita, che giamai non more.
Ecco incende Vesuvio, e del suo ardore 5
Materia è 'l viver tuo malvaggio, e impuro;
Vienni, ch'a l'ombra di quel fumo oscuro
Legger puoi bene ogni tuo folle errore.
Questi atterrar, quegli atterrir s'ingegna,
E perche tarda a castigarti il Cielo 10
Novo tifeo ver lui s'adira, e sdegna.
Scopre l'inferno allor che d'atro velo.
Ricopre il ciel, così a ben far s'insegna
Sol con lingua di foco un cor di gelo.

Andrea Santa Maria, Sonetto, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit., p. 38.

D'un'aereo vapor chiuso, e ristretto,
Grave è la terra, e soffre pena, e stento
Nascendo il parto viperin, ch'è intento
A squarciar de la madre il fianco, e 'l petto:

Visto è 'l Ciel da l'abisso, ogni alto tetto 5

Vacilla, e china il capo al fondamento;
Or, s'abbatte la terra un soffio, un vento,
Dove fondar le mie speranze aspetto?

Perde il timor la fuga, il mal sì ratto
M'assal, ch'esclude ogni altra medicina, 10
E 'l cader, e 'l morir tutto è in un tratto.

Così il rifugio co 'l mio mal confina;
Nel porto stesso a naufragar son tratto,
E nel proprio sostegno ho la ruina.

Andrea Santa Maria, Sonetto, in Urbano Giorgi, *ivi.*, p. 39.

Si volge à Dio nel tempo dello stesso tremuoto

Trema, e naufraga il mondo, io temo, ahì forte,
Nel suo cader la mia mortal ruina;
Giusto è 'l timor, giusta è l'ira divina,
Ch'irrita il viver mio degno di morte.

Tua pietà Dio n'aiuti, e riconforte, 5
Se ugual danno la terra hor ne destina,
E sia la fé che ne i martir s'affina,
Ne l'instabilità stabile, e forte.

L'Ancora de la speme, e de l'amore
Fermi il legno de l'alma, ond'ora io gelo, 10
Sì che immerso non resti in tal furore.

Ma se già scosso il mondo dal tuo telo
Convien, che io resti absorto in tal horror,
Qual s'apre á me la Terra, aprasi il Cielo.

Antonio Bruni, Canzone, in Urbano Giorgi, *ivi*, pp. 30-35.

Nell'incendio del Vesuvio.

Or, che tanto fra voi
Garrir, cetre canore,
Perché sgorgi il Vesuvio i fonti suoi
Del procelloso umore?
Perché disperga i fiumi 5
De le fiamme, e de' fumi?
Qual vi fa stranio oggetto, e meraviglia

E forza a l'arco, e ad inarcar le ciglia?
Forse l'ingegno in rime
Voi flebili stemprate, 10
Perché, se caro al Cielo, al Ciel le cime,
Di lauro inghirlandate,
Contro Borea nimico
Aprì vago, erse amico,
Onde un ritratto ei fu del bel Parnaso, 15
Arso è poi divenuto, ermo rimaso?
O piangete, e stupite;
Perché, dove l'Aurora
Già vagheggiò l'ambiziosa lite
Tra Pomona, e tra Flora, 20
E vide anco nel verno
Il fiore, e 'l frutto eterno,
Le falde incenerì, distrusse i campi

Perché nascon i fiumi anco da' Monti.
Pompa de la natura, 25
Di Bacco onor primiero,
Degli onori d'April diletto, e cura,
Ergeva il capo altero

Già temerario, e folle,	
Lungo Anfitrite il Colle,	30
Cui per far sue bellezze altrui più chiare	
Eran teatro i prati, e specchio il Mare.	
Vide le stelle in Cielo	
Rotare i raggi d'oro,	
E di perle stillar tenero gelo,	35
Prezioso tesoro;	
E vide infra le stelle	
Più luminose, e belle	
Error, ma senza errori, e mormorio	
In letto di Zaffir di latte un Rio.	40
Quinci de l'alte Sfere	
Emulator non vile	
Finse ne' propri fior le stelle altere,	
Quasi in vanti d'Aprile,	
E tra vaghi arboscelli,	45
Figurò ne' ruscelli,	
Ch'innaffiavano a lui l'erbosio grembo,	
Pur di latte il ruscel, di perle il nembo.	
Se rigido, e acerbo	
Da le Sciviche foglie	50
Quinci giungea tal or vento superbo,	
Sempre verdi le foglie,	
Che gli ornavan la fronte,	
Spiegava altero il Monte;	
Se in Ciel Sirio latrava, egli co' prati	55
Disprezzava di Sirio ivi i latrati.	
Spiacque al Ciel tanto orgoglio	
E quindi armato ei d'ira,	
Che fa di selce un core, un sen di scoglio	
Forse torvo il rimira;	60
Quinci fulmineo il lampo	
Ruina il colle, e 'l campo	

Forse, e fa, che 'l lor pregio illustre, e degno
 Sia pompa di furor, trofeo di sdegno.
 I fulmini tonanti 65
 Altri pur animoso
 Trattò, per involar celesti vanti;
 Ma perch'egli orgoglioso
 Sovra ponte d'acciaro
 Tonò di Giove al paro, 70
 Fulminato da Giove, a terra oppresso,
 Giacque, e l'orgoglio suo nocque a se stesso.
 Perché con spirti audaci
 Già Prometeo d'Astrea
 Sprezzò le leggi eterne, e a le faci 75
 De la rota Febea
 Ordì primiero oltraggio,
 Involandone il raggio,
 Esposto a i ghiacci, in orrida pendice
 Provò de l'ira altrui la fiamma ultrice. 80
 Così del fasto altrui
 Il precipizio è fine:
 Se qual Alba de' fiori, i pregi sui
 Spiega, ricca di brine,
 La Rosa imporporata, 85
 E d'oro incoronata,
 Perché vanta superbe, e auree fasce,
 L'ocaso ha ne l'albor, more, ove nasce.
 Procellosa, e fugace
 Onda, cui nebbia involve; 90
 Sembra fastoso orgoglio, onor fallace;
 Fiamma, che si risolve,
 In fumo, e fumo lieve,
 Che d'aria ancor non greve
 Al soffio più legger nulla diviene, 95
 Onde tranquillo è 'l ciel, l'aure serene
 Giandomenico Agresta, Sonetto, in *Rime d'illustri ingegni napoletani*, cit.

Chi dal dritto sentier ti trasse; e scorta
A gli inganni, fallace, e a le ruine,
Alma ti fu, ch'al glorioso fine
Te non drizzò, ch'eterni gaudii apporta?

Ampia t'apristi a van desir la porta, 5
Pregiando un volto, un guardo, un aureo crine
Che fer de' pensier tuoi tante rapine:
Or che vivi a' martir, chi ti conforta?

Chi fia, de' falli tuoi dal grave pondo,
Che sì ti prime, or ti solleva? e 'l pianto 10
Raffreni, che dal cor versi profondo?

Squarcia omai degli affetti il terren manto
Spregia i piacer di questo instabil Mondo
E sia qui fine al vaneggiar cotanto.

Id., ivi, pp. 42-48.

Canzone del monte Vesuvio.

Or, che di Dio la man crucciosa intorno,
A danno de' mortali,
De l'ira sua l'ardente spada gira,
Non apre più vezzosa Aurora il giorno;
E solo a' nostri mali, 5
E Terra, e Mare, e Foco, e Cielo aspira.
Occhio mortal non mira,
In parte, ove di Morte il fero aspetto
Non vegga; e 'l rio sospetto
S'avanza sì, ch'ognun geme, e sospira; 10
Anzi di sua giust'ira

Ministro il Fato, in minaccioso aspetto
 Tra lor volge le Stelle,
 E le più chiare, e belle,
 Che giravan per noi benigne, e liete, 15
 Sembran tante di Morte empie Comete.

Giovan/Giovanni Battista Manso, *Poesie nomiche. divise in Rime amorose, sacre e morali*, Baba, Venezia, 1635 (da CROCE B., *Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910, p. 35).

La solfatara di Pozzuoli.

Nuda erma valle, ai cui taciti orrori
 accrescon tema ombre solinghe oscure;
 sulfuree rupi, acque bollenti impure,
 sanguigni fumi e tenebroso ardori;
 voi, ch'in parte apprendeste i miei dolori 5
 dagli accesi sospiri, e l'aspre cure
 dal largo pianto che disfar le dure
 selci potè co' suoi continui umori;
 ditemi pur se nel penace seno
 del vostro cieco, afflitto, orrido regno, 10
 ove 'l pianger non ha conforto o freno,
 venne uom giamai d'in voi penar sí degno
 e di tanti martir l'alma ripieno,
 che d'un sol de' miei strazi ei giunga al segno!

Giacomo D'Aquino, *Le rime e le prose*, Napoli, Mollo, 1638, p. 105.

Fiera tempesta.

Armato il Ciel di tuoni e lampi ardenti,
 E col volto cruccioso, oltre l'usato,

Vibrò da l'arco suo, fremendo irato,
Contro la Terra i fulmini pungenti.

Tolsero i nembi e le pruine, e i venti 5
Allo stelo le frondi, e l'herba al prato;
E tonando da l'uno e l'altro lato.
Cruda guerra tra lor fean gli Elementi.

Da l'arenoso letto ecco il mar'esce,
Ed ingombrando il Mondo, hor vaga errante 10
Fra l'onde il cervo, hor tra be' fiori il pesce.

E fra diluvii, e fra tempeste tante,
Con gl'infocati lampi il giel si mesce,
E tra le nevi il cielo è fiammeggiante.

ivi, p. 78.

Invettiva al Palagio della sua Donna.

Empio albergo, empii tetti, infauste mura,
De l'amato mio ben crudo ricetto,
Che celate à quest'occhi il proprio oggetto,
E sete à l'Alma mia qual sepoltura.

Torbido nembo, ed atra nebbia oscura 5
Offuschi il bel di voi candido aspetto;
Sorga irato Sebeto dal suo letto,
E faccia di voi strage acerba, e dura.

Piova il Ciel sopra voi sue fiamme ardenti,
Terremoto terribile, e mortale 10
Vi scuota e svella infin da' fondamenti.

Muovasi à farvi oltraggio ogni rio male,

Vi sia contro Natura, e gli Elementi,
Vi incenerisca alfin fulmineo strale.

ivi, p. 105.

Tempesta in bonaccia (da CROCE B., *Lirici marinisti*, cit.).¹¹⁸²

Cinto d'oscure bende il Mondo e 'l Cielo,
Privo di Stelle il Ciel, di luce il Mondo;
Squarciando i lampi il tetro aereo velo,
S'ergera contro le Stelle il Mar profondo:
Tuoni, nemi nel mondo, e freddo gelo 5
Vedeansi sol per quanto ei gira à tondo.
Ecco dal suo balcon Mirinda appare,
E tranquillossi il Ciel, la Terra e 'l Mare.

Girolamo Fontanella, *I nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640, p. 146.

Alla sua donna nell'incendio di Somma, (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit., p. 47).

Sbuffa da l'atra gola ombra fumante
e la lampa del sol macchia di scorno,
or che superbo, emulator gigante,
de la terra il Vesevo erge il suo corno.

Si scuote il centro e si scolora il giorno, 5
s'arretra l'onda per temer tremante,
e sembra, a l'ira che minaccia intorno,
che pera il mondo e che rovine Atlante.

Tu col volar ch'hai ne' begli occhi tuoi
basti a domar quel domator Titano 10

¹¹⁸² Nell'edizione consultata il testo è indicato come ottava lirica.

e fulminar quel fulminante puoi.

Di foco s'arma il temerario invano,
se tu sei Citerea: quando tra noi
contrario a Citerei fu mai Volcano?

ivi (da GETTO G., *Lirici marinisti*, Torino, Tea, 1990), p. 22.
In una lunga siccità. A Giunone.

Apri i fonti superni, e larga a queste
Sitibonde campagne acque diffondi,
tu che cinta lassù d'arco celeste
sopra trono di nubi il capo ascondi.
Son de la terra i fior bocche funeste, 5
e sospiri gli odor, lingue le frondi,
che per tante ammorzar vampe moleste
pregan che sopra lor prodiga inondi.
Tragico il bosco; e 'l monte orrido e solo
funestato ha di polve il crine e 'l manto, 10
e campo d'Etiopia appare il suolo.
Per aver nel calor rifugio alquanto,
querulo piangeria l'almo usignuolo;
ma gli manca la voce e muore il pianto.

ivi, p. 148.

La terra assetata.

Cento bocche la terra apre anelante,
domandando pietà, venendo meno,
e, da l'armi del Sol trafitta il seno,
mostra le piaghe al ciel, focosa amante,
Qual Mongibello di calor fumante, 5
belle ai raggi del Sol l'arso terreno

e sembra, di sudor sparso e ripieno,
converso in fonte il peregrino errante,
Cèlisi il pesce pur nel salso fondo,
ché fin là dentro a quel ceruleo umore
ferito vien dal sagittario biondo.
Sì fiero hanno i mortali aspro calore,
che se 'l diluvio ritornasse al mondo,
stilla non spegneria di tanto ardore.

10

Antonio Basso, *Poesie*, Napoli, Gaffaro, 1645, p. 39.

Al Vesuvio.

Deh come à prole ingrata, entro il suo seno,
Lesbio infausto, porgesti ampio alimento;
Che, aprendo in tè di foco empio Elemento,
Squarciotti, à i suoi natali, il grembo ameno?

In produr lei, tù già gravido à pieno,
Fù del rio parto il fremer tuo tormento;
E strage à tè portando, à noi portento.
Diè meta à gli honor tuoi, moto al terreno:

5

Ardi infelice, in un vittima, e pira;
Poich' à tuoi danni hor tua materie è sorta,
E le viscere tue son teco in ira.

110

Così di Libia all'aspra Serpe apporta
Barbaro istinto il Ciel; ch'esser si mira
Dal proprio parto suo lacera, e morta.

ivi, p. 113.

*Al P. Gio: Battista Mascolo Della Compagnia di Gesù.*¹¹⁸³

Vesuvio, che, de l'aria entro il sentiero,
Emulo di Parnaso, ergea due cime,
Quasi; d'Alcide in pugna, Acheloo fiero,
D'un corno scemo, hor l'ampia fronte opprime.

Et ove oltr'ogni Monte ergeasi altero, 5
Hor sol di sommo à pena il nome esprime:
Ove Libero havea libero impero,
Hor vien, che di Pluton Reggia si stime.

Ma se Vulcan l'estinse, à vita il chiama,
Per tè, saggio Scrittor, di Palla hor l'arte; 10
E fai l'altra sua fiamma, aurea sua fama.

S'ei, con lingua di foco, à noi sue sparte
Viscere espresse; al prisc'honor s'acclama,
Con favella d'inchiestro, hoggi in tue carte.

Cesare Monitio, ditirambo, in *La Talia, Il Vesbio furioso overo Incendio del monte di Somma sotto perpetua metafora*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1645 (da CRUPI P., Catanzaro, Rubbettino, 2002), pp. 39-48.

Ditirambo apologetico.

Crederà forse chi non crede al vero
Che mentr'io già del vin colmo le carte,
Sia pur troppo vagante il mio pensiero.

Come non fusse al mondo altr'uso, altr'arte
Che cantar sogni, e fole, alzar in versi 5

¹¹⁸³ Il paratesto indica *Incendio del monte Somma*.

Le lagrime d'amore, l'ira di Marte;

Ma s'io formar potessi ornati, e tersi
Stili, e concetti, altro dir vorrei,
Che i piacer di Bacco almi, e diversi;

Che quand'altro non fusse, almen potrei 10
Dal soggetto impetrar nome divino
Più che seben cantassi huomini, e dei.

Rivolga ogni scrittor Tosco, e Latino
La fatica, e 'l sudor, la notte, e 'l giorno
Cantando in celebrar la vite, e 'l vino, 15

Cessi d'andar per l'universo intorno
Procacciando sembianze, ombre, e colori,
Pingendo un braccio armato, un viso adorno,

Perché, se ben co 'l canto incliti honori
S'acquista, hor qual piacer? Qual posa? E quali 20
Diletti ha d'ambi lor? Fiamme e terrori,

Ma chi non tenta in carmi al vino eguali
Formar le lodi, equiparar l'altezze,
Al dritto, alla ragion fa scorni, e mali:

Poich'a tutte le bocche al canto avezze 25
Dà spirto il vino, e mille volte ha dato,
Mille volte ha da dar mille dolcezze.

Spira in me, Bacco, aura vitale, e fiato
Divin, movi il mio stil pigro, in giocondo,
Che giunga di lodarti al fin bramato. 30

Ma, lasso me, sol di desire abbondo,

E nell'abisso delle tante, e rare
Tue doti io resto hor sommerso al fondo.

Ogni tua stilla è di virtù un mare,
Etna di grato ardor, di lumi è stella 35
La più lucente, che nel cielo appare.

Talché tu di stesso oggi favella,
Narra talhor le tue bellezze amate
Con la tua bocca ogn'hor ridente, e bella.

Narra come in un punto, a verno, a state, 40
Fame dissolver puoi, spegnere arsura
Da le genti fameliche, assetate,

Come puoi rinovar guasta figura
D'antiche membra, e far la neve ardente
Quasi superior nostra natura, 45

Come ad un cuor mestissimo, e dolente
Porgi allegrezza inusitata, e tanta,
Che' mezo al suo doler doglia non sente,

E 'n vece di sospiri (o grande, o santa
Virtute in terra, o refrigerio immenso) 50
Move scherzosi balli, e ride, e canta,

Come puoi far, che non sentendo il senso
Nel sonno all'opre del vegghiante amore,
Sotto l'imperio tuo porga consenso,

Come qual padre accogli, e qual signore, 55
Con una mano, et in un tempo istesso
Debelli un'alma, et incateni un cuore,

Come l'un de le genti, e l'altro sesso
Trionfi, e molci, e sopra il più soggetto
Sei men feroce, e fai minor l'eccesso. 60

Narra con qual virtute il solo aspetto,
La tua sola presenza erge la vita
Nostra cadente, e rende il cuore al petto,

Quanto sei, quanto puoi, spiega, et addita,
Mostra come per sempre esser ben deve 65
Da magnanimo cuor l'acqua sbandita.

Fà di colui che 'l tuo licor non beve,
Dura strage, alto scempio, aspra vendetta,
Struggilo come il sol strugge la neve:

Ma con le sue bellezze indarno alletta 70
La linfa, anzi, ove sorge, ivi si stia
Sotto pene gravissime interdetta;

Che se al viso è Rachele, al gusto è Lia,
E se piace di fuor, dentro è veneno,
Che rende freddo il cuor, l'anima restia. 75

Chi disse, d'alti sensi hebbe il cuor pieno,
Ch'ei cangeria di vin sol per due stille
Tutto il mar Adriatico, e 'l Tirreno.

Sian le linfe piacevoli, e tranquille
Sol di Fauni e Silvani, amanti, e spose, 80
O di chi per gran sete arda, e sfaville

Quando però gli sien del vin ascose
L'alte bellezze, e 'l singolar sembiante,
Qual dov'è sian le linfe in van vezzose;

Anzi un petto magnanimo, e costante Vuol più tosto soffrir sete immortale, Che diventar già mai de l'acque amante,	85
Sol per non diventar basso rivale Di somaro, e di bue, d'anguilla, e d'angue, E di qual più limoso altro animale;	100
Ma il vin de la gran madre antica è sangue, De la cui sol privo alma presenza, Ogni terren Monarca anhela, e langue;	
Esser sublime, et eminente essenza, Onde quasi dal ciel deriva, e scende Di diletto, e di piacer somma eccellenza,	105
Dal cui strano poter potenza apprende L'alma natura, e la fortuna, e 'l caso Quand'è più vincitor vinto si rende.	
Già d'Epimeteo all'urna opposto vaso La fiasca è sola, et è pur essa insieme Del divin poeta picciol Parnaso;	110
Anzi io direi, che 'l vino è frutto, e seme, Che produce le Muse, e nutre Apollo, E due bambin sostenta, amore, e speme:	115
Se pur fusse del vin Giove satollo, All'ambrossia immortale, al nettar dolce, A tutt'altro dal ciel darebbe un crollo;	
Perché quel cuor, che 'l vino ingombra, e molce, Ogni gran copia, ogni alimento industrie	120

Stima di ranno, anzi di fango un holce;

E pur talun l'alta sostanza illustre
Mai non gusta del vin, ma tale io chiamo
Anima irrational, corpo palustre,

Né può dirsi mai figliuol d'Adamo 125
Chi a tal frutto gentil d'arbor di vita
Non vola, come augel di ramo in ramo.

Ma chi una volta in labro ha pur sentita
Dolcezza tal, non basta indi a partire
Ch'ogni pania d'amore sta quivi ordita: 130

Quì stabilisce i termini il gioire,
E nel molle rubin scolpisce il motto,
Oltre gir non si può, ferma desire.

Perché dentro, e d'intorno, e sopra, e sotto,
Cercando il globo universale, accolse 135
Natura solo il pure e l'incorrotto,

E nel formarlo, a far s'espone, e tolse
Dal ciel ch'è quinta essenza, il sesto astratto
E co 'l fuoco d'amor l'astrasse, e colse.

Meraviglia hor non fia, s'egli sì ratto 140
Trapassa il corpo, e rinovella i spirti,
Nova formando la potenza, e l'atto.

Mondo, liberamente io son per dirti,
Che 'l vin può, tanta forza in sé riserba,
Da te diviso a te medesimo unirti, 145

Può la matura età render acerba,

Cangiar l'amaro in dolce, il pianto in riso,
Domar ogn'alma indomita, e superba:

Frutto d'arbor mi par del Paradiso,
Ch'indi dietro ad Adàm sen venne, e corse 150
Varcando il Nilo, Eufrate, e Tigre, e Friso,

Né mai co 'l torto piede il passo torse,
Finché come intelletto avesse, e penne,
Dov'esser l'huom diletto al fin s'accorse.

Quinci fra noi di suolo in suol pervenne, 155
Sì vital compartendo il suo thesoro,
Che da la vita istessa il nome ottenne.

E ben vedesi homai da l'Indo al Moro,
Quasi ad ogni mortal, madre benigna,
Aprir le braccia, e dar pace, e ristoro, 160

E si gemina, e germina, e s'alligna
E giunge frondi à frondi, e stelo à stelo
Per fraporsi à furor d'aria maligna,

E se nell'aria per sostegno un pelo
Potesse haver, vorrebbe oltre passando 165
Gir à veder quell'altra gente in cielo:

Chi pur sarà, che à tanto amor pensando,
De la vite il bel frutto hor non abbracci,
No 'l ponga in petto, e non avampi amando?

Anzi io direi, che stretto in cento lacci 170
Quando non han le viti i pali, e gl'olmi,
D'essere qual palo, et olmo ogn'un procacci:

In tal maniera, Bacco, e pregni, e colmi
Fai di furor divino i tuoi devoti,
E 'l sudor co 'l licor compensi, e colmi. 175

Certo ben son, che in fin sotterra ignoti
Popoli habitator, che te non hanno,
Per assaggiarti esclamano, e fan voti.

Il Persa, e l'Indo, e l'Arabo, e 'l Britanno
T'honora, e 'l Turco anchor giunto à goderti 180
Sopra il suo Macomet t'alza lo scanno,

Se 'l misero Giappon potesse haverti,
Daria sangue per vin, libre per dramme,
Giudicando del cambio imparii merti,

Le fiasche e 'l vin son vero latte, e mamme 185
Del fido ai suoi Signor popol Tedesco,
Et ha cuore di fuoco, e man di fiamme,

Ogni Frige, ogni Scita, ogni Moresco,
Ogni perfido Barbaro, ogni Greco
Sempre in chiamarlo, in affettarlo è fresco; 190

Non è maggior superba, o basso speco,
Dove non s'ami il vin, ch'è fiamma, e specchio
Dove sé pur rimira amor, ch'è cieco:

E tutto in somma il mondo novo, e 'l vecchio
Parla del vino, e par ch'altro non voglia, 195
Et ad altro parlar non presti orecchio;

Quando il buon vecchiarèl si veste, e spoglia,
Stende qual gru la gola, e 'l vino inghiotte,
Poi dice, hor diventai franco di doglia,

Orma non move in dì, non dorme in notte	200
Senza i baston de l'alma vite, e sonno	
Non prendon mai le membra aride, e rotte,	
 Giovinezza languente alzar non ponno	
Altr'esche, e poi nel vin cresce, e s'ingrassa	
Pur come in terra il ciacco, in mare il tonno	205
 Questo è il thesor, che rende irrita, e cassa	
La vera povertade, e per palaggio	
Botte è contento haver, fiasca per cassa,	
 Dunque ben si provvede hoggi l'huom saggio	
Bevendo il vin, per le cui forze in noi	210
De l'anno de la vita è sempre il maggio;	
 Chi non ha vin se venga e 'l compri, e poi	
Rumini fra se stesso, e faccia il conto,	
Che hà saputo ben farsi i fatti suoi,	
 Né di cose riposte in Asia o in Ponto	215
Vi parlo (o scrivo a ciechi? o canto a sordi)	
Né favole, e romanzi hor vi racconto;	
 Talché, mortali indegnamente ingordi	
D'infelice thesor di gemme, e d'ostro,	
Sol cumulate il vin lieti e concordi,	220
 Gustandolo, scusate in parte il nostro	
Stil se di lui non ben s'adegua al merto,	
Che non pinga rubin, turbido inchiostro;	
 Ma non è alcun fra voi tanto inesperto,	
Che non sappia trovar fra l'ombre il lume,	225

Fra chiuso ciel l'occhio del sole aperto,

E so ben, che di Bacco il divin nume
Consente al basso stil, mentre non pote
Dal mio scarso Elicon uscirne un fiume:

Chi del vin qui dispero in varie note 230
Non gusta in carme insulso, in finta fiasca,
Vada e senza spiar parti remote,
Del verace licor si bagni, e pasca.

Scipione Errico, *Rime*, Napoli, Beltrano, 1634 (da GETTO G., *Lirici marinisti*, cit.). L'ode è contenuta anche nell'edizione delle *Rime* di Messina, Brea, 1619, pp. 38-44.

Ode al Monte Etna.

Hor l'accesso pensiero
E l'arte, e le parole
Mi fà volgere a te gran Monte altero,
Ne la cui vasta mole
E calda, e fredda, e rigida, e fiorita. 5
I miracoli suoi Natura addita.

In te seggio d'odori,
Sta Primavera assisa
Entro ruvidi sassi, e molli fiori:
E sei temprato in guisa, 10
Che col tuo caldo, e col tuo ghiaccio eterno,
Mostri uniti, o stupor, la state, e 'l verno

Tu d'un vivo, e defonto
Orgoglioso gigante
Sei prigioniera difesa, ed arme a un pnto: 15

Che protervo, e arrogante,
Contra il nemico cielo, in foggie nove
Fulmini, fulminato in darno move.

In qual famosa guerra
S'udi tromba simile 20
Tromba con che disfida il ciel la terra?
Anzi macchina ostile,
Ond'esce con gran fremito, e rimbombo,
Quasi da cavo bronzo, acceso piombo?

O quanto, o quanto eguali, 25
Mentre avien ch'io ti miri,
Conosch'io che sian noi. Tu fumo e Sali,
Ed io mando sospiri;
Tu al ciel indirizzi il fumo, e verso il mio
Ciel di beltà drizzo i sospiri anch'io. 30

In tenebroso velo
Tu col fumo, che aventi,
Del Pianeta sovran che nacque in Delo
Turbi i raggi lucenti;
Io d'un bel volto il sol, che m'innamora, 35
Col fumo de' sospir turbo talhora:

Di metal vario vene
Tuo vasto seno accoglie:
Ed io nel petto mio timore, e spene
Nasconde, e brame, e doglie, 40
Anzi col pari freddo, e pari ardore,
Dentro il fuo tenemo, e 'l ghiaccio fuori.

S'ode il tuo gran muggito
Per mille piagge, e lidi:
E per mille contrade il suono è udito 45

De' miei tormenti, e stridi.
Una non ode i miei penosi lai
Ma al continuo rimbombo è sorda homai.

Tu, se mai troppo avvanti,
Sgorgi gran fiume ardente, 50
E di fiamme, e ruine ingombi i campi.
E s'io sporgo sovente
Il foco onde tropp'io nel seno abbondo;
Mille disegni miei guasto, e confondo.

Tu tremi o monte acceso 55
Quando Encelado oppresso
Vuol sottrarsi talhor dal suo gran peso.
E tremo ancr io spesso
Quando per gire al volto almo, e sereno,
Vuol uscire il mio cor da questo seno. 60

Ma che vaneggio, e fingo?
Dove converto e tiro
L'anima errante, ove 'l mio ben depingo?
E non conosco, e miro
Che per forza d'Amore anco, è formato 65
L'idol de le mie voglie Etna animato.

Tu sei di ghiacci, e sassi
E di bei fiori pieno:
E marmi, e ghiacci hà in seno;
E pur ne' membri candidi, e vermigli 70
Tien congiunti in bel modo e rose, e gigli.

Tu quantunque di nevi.
Sia tua mole ingombrata,
Grave incendio dal centro, in aria elevi:
E di nevi è formata 75

Questa crudel, e da begli occhi sui
Spira fiamme, e faville e l'alma altrui.

In te forma Vulcano
Le potenti saette
Con tre ministri al gran Motor sovrano: 80
E son le gratie elette
A far nel sen di questa vaga Dea,
I dardi al bel fanciul di Citerea.

A te vien per la fama
Spesso d'huom saggi un stuolo: 85
E a quel viso gentil con calda brama
Corron le genti a volo,
Però che meraviglie eccelse, e rade
Posero in te Natura in lei beltade.

Entro gl'incendi tuoi, 90
Per haver chiara morte,
Lanciosi un saggio: ed a gli ardori soi
Vaghe d'un, e qual sorte
Corron lasciando le corporee salme,
Fatte Empedocli novi, a gara l'alme. 95

Il tuo costante, e saldo
Ghiaccio non mai disface
Il Pianeta sovrano co 'l suo gran caldo:
E con la sua gran face
Tenta il ghiaccio disciorre in danno Amore 100
Dal suo gentil, dal duo gelato core.

Così imago sei fatto
De la bella, e crudele
O Monte acceso, e così sei ritratto
Del misero, e fedele: 105

Così, di forme due fatto ricetto,
Sembri Giano bifronte al doppio aspetto.

Ma non sol bello sei,
Monte famoso, e vago,
Che a l'aspetto talhor somigli lei; 110
Ma perche da l'imgo,
Ond'io languisco in van non mai sei lungi,
Che foco a te col suo bel foco aggiungi.

Felicissimo Monte,
Tu per coste ben puoi 115
Sopra tutti innalzar l'altera fronte:
Faccino a gli honor tuoi
Un ben dovuto, un riverente inchino,
Ale, Olimpo, Pirene, ed Appennino.

Idalo alter non vanti 120
La Dea del terzo cielo,
Ne le sue nove Dee Parnaso canti
Col bel Signor di Delo.
Taccia Lamio il leggiadro Endimione
E Ida le tre ignude, e taccia Enone. 125

C'hor più chiaro divieni
O gentil Mongibello
Mentre tanta bellezza in te contieni.
Eri famoso, e bello
Per Proserpina tù, ma per costei 130
Vi è più famoso, e vi è più chiaro sei.

Calpe ne' sassi humori
Fù meta al navigante:
Tu sei meta al desir di mille cori.
Vantisi pure Atlante 135

Di sostener il ciel, che d'un più degno
Ciel d'eccelsa beltà tu sei sostegno.

Come al pari avventate
Vive fiamme, ed ardori;
Come entrambi egualmente ohimè brugiate 140
E le campagne, e i cori:
Ah che il tutto tem'io non ti consumi
Col tuo gran fuoco, e con gli amati lumi.

Ma tu troppo la miri
Par, che troppo talhora, 145
Rimirando il bel viso, incendio spiri,
Ohimè che il duol m'accora,
S'è pur ver, che ancor tù del bel sembiante,
Monte insensato, divenisti amante.

Par che troppo sovente 150
Sfoghi amorosi lai,
Mandando alto fragor dal uscio ardente.
Hor in qual luogo homai,
Che in gelosia m'agguagli amanti stassi.
Se mi sono rivali ancora i sassi? 155

Giuseppe Battista, *Delle Poesie meliche di Giuseppe Battista*, Parte I e II, Venezia, Baba, 1646 (da ALFANO A., BARBATO M., MAZZUCCHI A., cit., p. 98).

In tempo di tumulti.

I talari nel pie' procuro in vano,
e su gli omeri indarno impenno l'ale,
ché per fuggir la morte, a me non vale
l'erto de' monti e delle valli il piano.

Qui Bellona crudel, qui Marte insano, 5
 scote il flagello e fulmina lo strale;
 e per sempre avventar piaga letale,
 sotto mille figure arde Vulcano.
 Oh di Fetonte voi suore bēate
 ch'al vostro tenacissimo tormento 10
 con corteccia di pioppo il petto armate!
 Giove, se pigro è il passo, il volo è lento,
 de' metalli a schifar le ghiande alate,
 cangiami in sasso, o mi dilegua in vento.

ivi, p. 54.

Lo 'ncendio del Vesuvio.

Dal centro d'una rupe ergesi l'ira
 di Dio, che mista al foco ebbe i natali
 E vola per lo Ciel più d'una pira,
 perché celebri all'huom i funerali.
 Fra volumi d'ardor, che son letali, 5
 camminar più d'un sasso il Mondo ammira,
 né pur donagli il piè, donagli l'ali
 o la Tebana, o la Bistonia Lira.
 Van di polvere all'Etra e alte rapine,
 che 'l comando d'un Monte in giù rivolge, 10
 perché cadano poi sul nostro crine
 E nel fragor, che tra le fauci involve,
 fatto di Dio ministro un Monte alfine
 vuol a noi rammentar, che noi siam polve.

ivi, p. 48.

In occasione d'un tremuoto.

Mentre move la Terra il dorso immoto,

gli edifici risolve in corte arene.
 Se di morire alle città conviene,
 dunque son le cittadi in man di Cloto.
 E qual di ritrovar loco rimoto 5
 per iscampo di vita avrò mai spene,
 se sostegno non ha chi mi sostiene,
 e mole stabilita agita il moto?
 Quel tetto, ov'era a Clio delubro alzato,
 ed ove a me rifulse il dì natale, 10
 appena posso dir che qui sia stato.
 Non più duolmi d'aver tempra ch'è frale,
 se vien la Terra in servitù del Fato,
 e mostrandosi inferma, appar mortale.

ivi, p. 66.

Cava moralità della Solfonaria di Pozzuoli.

Questa è l'antica Flegra, e qui i Titani,
 per espugnar dell'auree stelle i numi,
 cento rupi innalzarò e cento mani,
 per lacerar de' cieli i gran volumi.
 Ve' come in atro groppo invidi fumi 5
 Alzano ver' gli dei da' petti insani,
 da Giganti che fûr, fatti vulcani.
 Con tortuoso pie' presso alle porte
 s'apron il varco in su l'eterea corte.
 Forza d'ambizione! Avido un core 10
 di sovrastare altrui, dopo la morte
 fra le ceneri ancor serba l'ardore.

ivi, p. 52.

Lo 'ncendio del Vesuvio, sonetto.

Non è Gigante, no, che fulminato

qui le spalle combuste o volge, o scuote;
 Ma la vindice spada il Cielo irato
 aguzza di quel monte in su la cote.
 Scintilla il foco, e dentro fumo alato 5
 vola di Cintia a mascherar le gote.
 I macigni disface, e nel peccato
 fatto duro il mio cor disfar non puote.
 Il suon, che s'ode in quelle vie ritorte
 tutto è fragor delle Plutonie trombe, 10
 che svegliano le Parche a darmi morte.
 Sassi avventan quassù le Stigie frombe
 per lapidarmi. E se da nubi smorte
 cener mi piove il Ciel, mi piove tombe.

ivi, p. 124.

Morì nello incendio d'un palazzo N. Fenicelli.

Ove di vampe ondose ampio torrente
 per naufragio dell'alme era disteso,
 cadde la bella, ond'ho nel petto acceso
 di fiamme tormentose Etna bollente.
 Per bocca della Fama in sul ridente 5
 Idalio fu l'infausto evento inteso,
 e ruppe Amor dal suo dolore offeso
 alla faretra il dardo, al dardo il dente.
 Le Grazie si lagnaro, e Citerea
 al zoppo dio rimproverò non poco 10
 ch'arder osò della beltà l'idea.
 Ebbi sol io l'empia tragedia a gioco
 fra i comuni martir, ché ben sapea
 che la *fenice* suol morir nel foco.

ivi, p. 125.

Patisce tempesta.

Oh qual mi trasse in mar fiero destino
per incontrar la morte! Euri stridenti
frangono, a darmi umida tomba intenti,
su l'antenne volanti il curvo lino.
Lume non veggio, e 'l baratro marino 5
sol m'additan talor folgori ardenti.
Dell'ancora tenace i curvi denti
posa non danno al naufragante pino.
Già mi sembra toccare il ciel sublime,
già mi sembra calcar gli abissi cavi, 10
tanto l'aspra procella il legno opprime.
Pera chi pria le noderose travi
osò troncar dalle peliache cime,
e nel sen d'Anfitrite alzò le navi!

ivi, p. 50.

Nascon le viti sul Monte Vesuvio.

Là di nubi guazzose umida erede
forse a cozzar con gli astri alza la fronte
e vuol (cotanto ogni superbia eccede!)
nelle braccia del ciel corcarsi un monte.

Vite qui pampanosa appoggia il piede, 5
onde Leneo le sue vendemmie ha pronte,
e Vulcano, a Leneo serbandò fede,
le fucine risveglia a più d'un Bronte.

Mentre d'uva liea sciame qui pende
del verde suo tra' palpitanti errori, 10
un oceano di foco all'etra ascende.

Meraviglia non è, quando bollori
d'una insania mal nota in noi raccende,
se 'l suo natale ha Bacco entro gli ardori.

ivi, p. 97.

Parte di Napoli per la patria in tempo di tumulti.

Degli oricalchi ai queruli clangori
schiva gli ozi notturni ancor Cleante,
e d'Elicon o popoli canori
fuga a barbaro ciel bronzo tonante.

Io pur diparto e cerco i miei ristori
della madre natia nel grembo amante.
Se non ebbe di me gli anni migliori,
vo' che m'abbracci almen vecchio anelante.

5

Qui tutti in Lete i miei pensieri immersi,
col nume di Permesso e di Libetro
darò lingua alla lira e metro ai versi.

10

Felice me se dalle stelle impetro
che le mie luci chiuda ov'io le apersi,
che dov'ebbi la cuna abbia il ferètro!

ivi, p. 100.

Sonetto sull'argomento stesso (sc. i tumulti).

Già nel secolo mio veggio i Tifei
ch'han di barbara strage avida sete.
Le vite altrui Parca profana or miete
e corrono di sangue insani Egei.

Fuor delle tombe a pasturar gli augei
ergon fracide polpe orride mete;
e stanca in tragittar l'anime in Lete
i talari Mercurio e i Caducei. 5

Forse Giove paventa? O non ha pronti
i folgori di morte il Dio tonante
per ischiacciar le più rubelle fronti? 10

Ma, se per fulminar schiera baccante
ottuse le saette han forse i Bronti,
sottragga il dorso alla sua mole Atlante!

ivi, pp. 104-105.

Sonetto all'eccellenza del signor Conte d'Oñate, Vicerè di Napoli.

Vizii, fuggite, ed infra i Garamanti
ite veloci a stabilirvi il regno.
Punito è qui quel temerario ingegno
che da' vostri consigli usurpa i vanti.

Di quanto opraro un tempo i Radamanti
giunge con pari loda Innico al segno,
e fatto di Partenope sostegno,
all'umide sue gote asciuga i pianti. 5

Virtù, ritorna! Il nume tuo vedrai
chi su gli altari entro i delubri adore
e chi versi a' tuoi piedi aureo tributo. 10

Questi a cui spira in mezzo al petto i rai
d'un profondo saper l'alto Motore,
ha in man lo scettro, ed è lo scettro occhiuto.

Giovanni Canale in *Poesie*, Venezia, Conzatti, 1647, p. 157 (da GETTO G. *Lirici marinisti*, cit.) Il testo è contenuto anche nell'edizione di Napoli, Parrino-Mutii, 1694.

Per un campanile diroccato dal fulmine.

O degli alti edifici alto ornamento
fra nubi insuperbito e torreggiante
che alzasti il capo a guerreggiar col vento
non temendo del ciel l'ira tonante,
atterrito, atterrato, in un momento 5
ti veggio pur da fulmine rotante,
e 'l veglio alato a' danni altrui non lento
volar sopra i suoi danni or trionfante.
Folle chi contro il Tempo erger si crede
macchine eccelse. O son di lui rapine 10
o abbattute dai fulmini le vede.
Sgridino al fasto uman le tue ruine,
e le polveri tue facciano fede
che han l'altezze i precipizi al fine.

ivi, p. 163.

Per una infermità mortale in tempo delle Rivoluzioni di Napoli.

Di mia Età rapidissima, e volante
Otto lustri, e quattr'anni havea trascorso
Sotto sguardo di Ciel fero, e tonante
Non mai ponendo à ria Fortuna il morso.

Quando Parca crudele, e minacciante 5
Volse degli Anni miei rompere il corso
Accese il Core, ond'il pensier vagante

Col lume di ragion perse il discorso.

Mente de' sensi miei la Rocca umana
Di febre ardea, Napoli irata e forte 10
Arde, e foco le dà Vampa villana:

E ben dovea freneticando à morte
Giunger se la mia Madre egra, et insana
Folleggiava aspirando à miglior Sorte.

ivi, p. 168.

*Sonetto al P. Tiberio Muscettola dell'Oratorio di Napoli. Vicendevoli affetti
d'Amore Per S. Filippo Neri nel giorno della Pentecoste.*

D'increata Bellezza ardor diletto
Di Filippo rendeva il Core amante
Quando il foco soave, e pargoletto
Si fè d'Amore un Mongibel gigante,

Ch'Amor disceso à lui fiamme spirante 5
Non potendo capir s'allarga il petto,
Quindi inarca le Coste, e vien mancante
Quasi per troppa gioia, e troppo affetto.

D'innocente Vendetta egli invaghito
Per risentirsi all'amoroso ardore. 10
S'accinge all'arme, e 'l cor dibatte ardito.

La Curva Costa è l'Arco, e Strale il Core,
Onde ferisce Amor, ma vien ferito
Con nova piaga dal ferito Amore.

ivi, p. 103.

Al Signor Tomaso de Marinis

A Santa Maria dell'Olmo in tempo di Piogge per l'ottenuta Serenità.

Havea nel Ciel traslato il Dio del Mare
L'ondoso Impero ad inondar la Terra
Che 'l mar, la terra, e 'l ciel pareano un mare
Somerso il Sol nel Ciel e 'l Giorno in Terra;

Quando Colei, che 'l nome hebbe dal Mare
Fugò le Nubi, e rasciugò la Terra,
E 'l Dì sepolto in quel piovoso Mare
Lieto risorse à rallegrar la Terra,

Se co i begli occhi diè la calma al Mare,
Se con gli sguardi rabellì la Terra
Stupor non è, perchè di Grazie un Mare,

Maria lume del Ciel, Sol della Terra
Adorin sempre e Cielo, e Terra, e Mare,
Che dà contento in Cielo, in Mare, in Terra.

ivi, p. 87.

*Per lo novo Porto, che si fà per ordine dell'Eccell. Sign. D. Pietro d'Aragone
Vicerè di Napoli.*

A sconvolgere il Mare Eolo sprigioni
Dalla cupa spelonca orridi i Venti,
E 'n compagnia de' torbidi Orioni
I Tifi più eruditi egli spaventi.

Che non potrà co i Vortici frementi,
Che non farà co i mormoranti suoni
Nel Porto naufragar Legni correnti,

Che l'orgoglioso ardir resta schernito
Da Pietro omai, ch'apre alla terra il seno,
Vi forma nuovo Mar, sicuro lito. 10

Regio valor: s'egli ritiene à freno
Partenope, or punisce il Vento ardito
Et in Calma imprigiona il Mar Tirreno.

Gennaro Grosso, in *La cetra*, Napoli, Savio, 1650, p. 38.

Per lo glorioso sangue di S. Gennaro in due ampolline di vetro.

A due candidi vetri, ahi non vedete
che 'l tempo invitto abbarbagliato riede,
col ferro Atropo in van gli tocca e cede,
trofei di vita e carceri di Lete.
E voi perfidi atei quivi correte, 5
in mirar di qua giù l'empirea fede,
e chi l'alma immortale esser non crede,
de l'immortalità veggia due mete.
Vagheggiate que' vetri, alme d'errori,
di virtù due colossi, o ver due porte, 10
che l'eterea magione aprono a' cori.
Son de la nostra fé due chiare scorte,
e nel tempo medesmo, o sommi onori,
son due culle a Gennar, due tombe a morte.

1658-1695

Vincenzo Zito, *Scherzi lirici*, Napoli, Beltrano, 1638, p. 45.

Tempesta in bonaccia.

Già covria diurno il Cielo
Nubiloso, e fosco velo,
E à l'horror, che si vedea
Non discernere si potea,
S'era notte, ò s'era dì. 5

Crudi turbini spiranti
Ne muggian per l'aria erranti,
Producendo al mondo infeste
Pioggie, grandin, e tempeste,
Che giamai simil non fur. 10

Con horribili procelle,
Minacciava il Mar le stelle,
E Giunon, Giove, Nettuno
Si vedean confusi in uno
Sì, ch'è pena io dire il sò. 15

Quando Clori dolcemente
Dal suo gemino Oriente,
Sfavillando un guardo intorno,
Comparir fè vago il giorno,
Tranquillando il Cielo, e 'l mar. 20

Id., ivi, p. 402 (*Per lo 'ncendio del Vesuvio*)
A Lorenzo Stellato, per gli Affetti Divoti.

Mentre Vesuvio hor d'ogni 'ntorno spira

Sassi infocati, altiero, e minacciante,
 E sozzopra travolve huomini, e piante,
 Né frena il suo furor, né queta l'ira.
 Chi dice (e 'l foco di lontano ammira) 5
 E questo incendio natural spirante;
 Ed altri hor forse empio Guerrier Gigante,
 Sotto del grave incarco egro sospira.
 Miseri, e folli: E 'l Ciel quel che favella,
 Fatta sua lingua il fiammeggiar del Monte, 10
 E tu, sorda non l'odi, alma rubella.
 Humil, deh china hor la superba fronte,
 E per smorzar fiamma si cruda, e fella,
 Spargi da gli occhi tuoi di pianto un fonte.

Antonio Muscettola/Musettola, Sonetto, in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659, p. 61.

Potrai ben tu, co' tuoi volanti ardori
 alzarti il trono in fra gli eterei lumi;
 stender potrai co' temerari fumi
 in faccia al chiaro sol notte d'orrori.
 Ma con le furie tue danni e terrori 5
 dare a Napoli mia non ben presumi;
 spegnon del foco tuo gli ampi volumi
 del mio Gennaro i sanguinosi umori.
 Queste lucide ampolle, ove il sovrano
 sangue si serba, del tuo incendio tetro 10
 son mète imposte all'ardimento insano.
 Ecco, già volgi i tuoi furori addietro;
 chè sa di Dio l'onnipotente mano
 fare a fiumi di foco argine un vetro.

ivi, p. 31.

Casistica di Naufragio.

Già del torbido mar l'ira spumante
fa del naufrago abete aspro governo,
ed io se debba aitar non ben discerno
nemica amata o non amata amante.
Ceda al giusto il disio. Del mar sonante 5
abbia tra l'onde il suo sepolcro eterno
chi, i miei preghi e 'l mio duol prendendo a scherno,
parve di crudeltà scoglio costante.
Ma del vasto Nettun l'ondoso umore
assorbir non dovrà chi sempre unita 10
tenne del cieco dio la face al core.
Su, veloci corriamo a darle aita:
né sgridar mi potrà deluso amore,
se a chi l'alma mi diè rendo la vita.

ivi, pp. 190-193.

I tumulti di Napoli, sedati da don Giovanni d'Austria, Al signor Francesco Dentice (da GETTO G., *Lirici marinisti*, cit).

D'angui crinita dal tartareo tetto,
spargendo ira e furor, sorse Megera,
e la facella sua squallida e nera
l'orbe tutto infammò, rotando, Aletto.
Del Dio Bifronte a disserrar le porte 5
i fulmini avventò nume sanguigno,
ed al fragor di strepitoso ordigno
in sul Seбето si aggirò la morte:
e quai sul lido suo vide il Tirreno
di barbaro furore empì vestigi, 10
mentre percossa il cor da' numi stigi
sdegnò plebe infedel l'austriaco freno!

In dispietati incendi arder fur visti
 d'illustri fabri gl'immortai lavori;
 fur la sete, le gemme e gli ostri e gli ori 15
 di fiamme ingiuste momentanei acquisti.
 A le vite più auguste i degni stami
 troncò il furor de le masnade ultrici;
 lungi da' busti lor teschi infelici
 fer diadema funesto a' tetti infami. 20
 A fulminar le ribellanti mura
 mille e più si drizzar bronzi tonanti;
 cadder tocchi dal ferro i sassi infranti,
 cadaveri in un punto e sepoltura.
 Dal patrizio valor mirò la plebe 25
 innestarsi a le palme atri cipressi;
 da nobil ferro i sollevati oppressi
 col lor vil sangue imporporar la glebe,
 E quali or promettean fere procelle
 de l'armato Orion gl'infausti lampi! 30
 Ma veggio, ecco, illustrar gli eterei campi
 di felice splendor propizie stelle.
 Per te, germe sovran del rege ibero,
 fuggon negli antri lor gli euri frementi,
 e degli astri infelici i lumi spenti, 35
 piove influssi benigni il ciel guerriero;
 per te di sangue rosseggianti i fiumi
 non portano al Tirren tributi orrendi;
 per te nel patrio suol funesti incendi
 non inalzano al ciel torbidi fumi; 40
 per te, di Marte l'armonia sepolta,
 corron cetre a sferzar plettri festivi;
 e per te, cinta di palladi ulivi,
 tra noi la pace sospirata esulta.
 Tanto può, tanto fa de' suoi bei giorni 45
 l'ispano eroe nel giovinetto aprile:
 or che fia alor che di virtù senile

gli anni robusti suoi sien resi adorni?
 Già veggio a circondargli il crine invitto
 Nutrir le palme ossequiosa Idume, 50
 e di sue glorie riverente al nume
 erger colossi memorandi Egitto;
 veggio di sue virtùdi a' vasti abissi
 offerir tributi il galileo Giordano,
 e de l'armi al fulgor fuggir lontano 55
 la tracia luna paventando eclissi.
 Deh, Francesco immortal, temprà la cetra
 ond'eterni gli eroi, fulmini gli anni;
 e de le note in su' canori vanni
 il semideo garzon porta ne l'etra. 60
 Se de le glorie sue porgi il tuo canto,
 che da se stesso ancor chiaro rimbomba,
 Tebe la lira e la famosa tromba
 al tuo piè chinerà stupida Manto.

ivi, 106.

Innamoramento.

Colma d'empio furor, di rabbia armata,
 spargea ne' tetti altrui fiamme nocenti,
 e di sangue civile ampi torrenti
 spandea nel patrio suol turba sdegnata;
 quando a danno de' cor beltà spietata 5
 tese degli occhi suoi gli archi possenti,
 e da le vaghe lor saette ardenti
 in un punto mi fu l'alma piagata.
 Così tra' mali altrui nacque il mio male,
 e dentro un mar di sanguinoso umore 10
 l'infelice amor mio sortí il natale.
 Oh di stelle crudeli aspro tenore!
 Perché sperar no 'l debba unqua vitale,

dier tra le morti alor vita al mio amore.

ivi, pp. 198-203.

Per la memorabile difesa d'Orbitello, Piazza governata dal signor Carlo Della Gatta Prencipe di Monsterace.

Sovra i campi Flegrei
Alzar più monti à fulminar le stelle
Colmi di folle ardir gli alti Giganti:
Tremar gli Eterei Dei
E fuggendo da l'armi empie, e rubbelle, 5
De le sfere lasciar gli atrii stellanti;
Mutati indi i sembianti,
De la terra, e del mar ne' campi sparsi
I covili cercar per ricovrarsi.

Mà che? possa mortale 10
Sempre, ch'urta col Ciel, cade, e si sfrange
E più noce s'indugia ira Celeste;
Il tripartito strale
Scagliò de l'Etra il Rè, de la falange
Gigante a rovinar le forze infeste 15
E sù l'inique teste
Diroccati quei monti in varie guise
Furon sepolcro à l'empie turbe ancise ;

Enceladi novelli
Colmar di novi monti i monti ondosi, 20
E contro al Giove Ispan destar gli sdegni;
Stupì, leggieri, e snelli
Mirando il Rè de' popoli squamosi
Volar per l'onde sue que'vasti legni;
E de' cerulei regni 25
Ne' cavi spechi, e negli orror segreti

Spaventate fuggir Cimotoe, e Teti

Su per le tumide onde
Vedeansi, gonfi i lini, andar superbe
Gravide di terrore le selve Alpine; 30
Del Sebeto le sponde
Paventar nove fiamme, e stragi acerbe
Le provincie remote e le vicine;
E l'antiche rovine
Rammentando, temea Trinacria tutta¹¹⁸⁴ 35
Sotto il gallico ardor andar distrutta.

Mà già d'Etruria augusta,
Dove tranquillo di famosa mole
Bacia il Tirreno l'arenoso lembo,
L'humida riva onusta 40
D'armi si mira sì, che non può il Sole
Mandare i raggi a la gran madre in grembo;
Ivi per aria un nembo
Pregno di morti fan, ch'orribil'erri
Con incendio, e fragor concavi ferri. 45

IBIDEM (medesimo testo con varianti)

Sovra i campi Flegrei
Alzar più monti à fulminar le stelle
Colmi di folle ardir gli alti Giganti:
Tremar gli Eterei Dei
E fuggendo da l'armi empie, e rubbelle, 5
De le sfere lasciar gli atri stellanti;
Mutati indi i sembianti,
De la terra, e del mar ne' campi sparsi

¹¹⁸⁴ Nella versione ricopiata da Vittorio Caravelli in *Pirro Schettini*, op. cit., è scritto *Paventando*.

I covili cercar per ricovrarsi.

Mà che? possa mortale 10

Sempre, ch'urta col Ciel, cade, e si sfrange

E più noce s'indugia ira Celeste;

Il tripartito strale

Scagliò de l'Etra il Rè, de la falange

Gigante a rovinar le forze infeste 15

E sù l'inique teste

Diroccati quei monti in varie guise

Furon sepolcro à l'empie turbe ancise ;

Enceladi novelli

Colmar di novi monti i monti ondosi, 20

E contro al Giove Ispan destar gli sdegni;

Stupì, leggieri, e snelli

Mirando il Rè de' popoli squamosi

Volar per l'onde sue que'vasti legni;

E de' cerulei regni 25

Ne' cavi spechi, e negli orror segreti

Spaventate fuggir Cimotoe, e Teti

Su per le tumide onde

Vedeansi, gonfi i lini, andar superbe

Gravide di terrore le selve Alpine; 30

Del Sebeto le sponde

Paventar nove fiamme, e stragi acerbe

Le provincie remote e le vicine;

E l'antiche rovine

Rammentando, temea Trinacria tutta¹¹⁸⁵ 35

Sotto il gallico ardor andar distrutta.

De le Celtiche squadre

¹¹⁸⁵ Nella versione ricopiata da Vittorio Caravelli in *Pirro Schettini*, op. cit., è scritto *Paventando*.

I veloci destrier movono i passi,
 E di fiamma crudel spargon la terra
 Da le voragini adre 40
 De l'ampia gola a' più sublimi sassi
 Folgorante cannon scempi disserra;
 A la fulminea guerra
 Mostrano i muri indeboliti, e stanchi
 Rotte le fronti, e lacerati i fianchi. 45

Ver le muraglie scosse
 Al fiero suon de' bellicosi ordigni
 Stampa il nemico piè terribili orme;
 Ben contro à le percosse
 Tentant col petto a' laceri macigni 50
 Novo muro innestar l'Ispane torme,
 Mà sorge in varie forme,
 Cinto la fronte di guerrier metallo
 Presso il sasso Toscan riparo Gallo:

Entro le vene Ibere 55
 S'agghiaccia il sangue, e sconosciuto affetto
 La temenza nel cor serpe, e s'aggira;
 Sol fra l'armate schiere
 Tu gran Carlo non temi, e dal tuo petto
 Ben lungo estinto il vil timor si mira, 60
 Tuo cor più forte aspira
 Sù que' rischi, ch'altrui porgon cordoglio
 Al proprio vanto ad inalzare il soglio;

Contra le squadre avverse
 Drizzi bronzi tonanti, e 'l suolo adusto 65
 D'ostro sanguigno in mille parti aspergi;
 Indi là dove aperse
 Il bellico furor muro vetusto
 Infrangibil riparo intessi, et ergi;

Oscura polve immergi 70
Ne la terra, e i nemici arsi, e sconvolti
Ne la sabbia volante erran sepolti.

In sù la tacita ombra
Fai, che 'l campo s'assalti, e i piani immensi
Copre di schiere ancise acciar tonante; 75
L'arene in tanto ingombra
Oste Partenopea da' cori accensi
Sangue, strage, terror, morte spirante;
Muta Marte sembiante,
E ne' Gallici petti in'un sol punto 80
Quanto vive d'ardir riman consunto.

Orrido lo spavento
Omai gl'incalza sì, che credon solo
Di lor vita lo scampo al piè veloce;
Mà che prò, se non lento 85
Cinto di forte, e bellicoso stuolo
All'esterminio lor corri feroce;
Rotasi il ferro atroce,
E di busti svenati, e incise fronti
De' guerrier fuggitivi ergonsi monti. 90

Mà frà turba fugace
Mal si raccoglie onor, sol tra' cipressi
Verdeggian vaghi i martiali allori;
Quindi del core audace
Sù gli avversari dal timor' oppressi
Sdegni impiegare i nobili furori.
Mà già colmo d'onori
Trionfante ritorni, e pompe, e fasti
Ti fan col fiero suono i bronzi vasti;

Or di palme feconda	100

L'Esperia liberata al tuo gran nome
 Carlo, accende tutt'or zolfi festivi;
 Sù la Tirrena sponda
 Festeggiante Nettun l'umide chiome
 Cinge per te de' già nemici ulivi, 105
 Corron nettare i rivi,
 E nel lor mormorio de' tuoi gran pregi
 Risonar s'odon chiari i vanti egregi.

Da la tromba dorata
 Narrando i gesti tuoi per l'orbe intorno 110
 Scioglie l'alata Dea carne sonoro,
 Stupida, e innamorata
 Del tuo immenso valor la gloria, adorno
 Di gramigna il tuo crin rende, e d'alloro;
 Tuo nome à note d'oro, 115
 Perche schivi d'oblio l'onda sinistra,
 Ne' fogli suoi l'Eternità registra:

E Febo anco relitti
 Gli almi gioghi di Pindo, à la mia cetra
 Tempra per te le corde, e spira il canto; 120
 Et à ragion, che vitti
 I superbi giganti, e' pur nell'Etra
 Cantò del vincitor la gloria, e 'l vanto:
 Tu prendi à grado in tanto
 Benche mal colti i carmi; il core, e 'l zelo 125
 Negli olocausti suoi gradisce il Cielo.

ivi, p. 29.

Non teme la tempesta in andar dalla sua D.

Frema pur, frema il Cielo, e Giove irato
 Spento ne l'ombre il dì co' lampi avvide;

Vago di sprigionar l'onde cattive
Percota i lidi pur Nereo turbato;

Ch'io paventi non fia nel flutto ingrato
Fidar le membra, e abbandonar le rive;
Non fia, che l'acque imperversate schive;
Che bel porto m'attende al seno amato;

5

Già nel notturno horror l'Egeo spumante,
Di picciol lume à le fiammelle sole
Volto, audace garzon scorrea notante,

10

Et io temer potrò, che 'l dì m'invole
Il Mar, s'è tramontana àl cor'amante
In due begli occhi raddoppiato sole.

ivi, p. 54.

Bella donna si lagnava d'una procella.

Frema Giunone, e da le nubi erranti
Misto a le piogge saettava il gelo,
E trascorrea fra 'l tenebroso velo
Con orribili fragor fiamme volanti;

Squarciando il sen de' turbini sonanti
Piombava al suol moltiplicato il telo,
Onde pareva, ch'incrudelito il cielo
Godesse d'atterar tetti giganti;

5

Quand'a lui volta l'una e l'altra stella
Lilla esclamò, Per qual prodigio raro
Fatt'è Napoli mia Flegra novella?

10

Giove allor disserrando un lampo chiaro,

Parve dicesse in lucida favella,
Da' tuoi begli occhi a fulminar imparo.

ivi , p. 51.

Innamoratosi in Capua in tempo de' tumulti

Tra queste, ch'inalzò Duce Troiano
Su 'l Vulturno gentil muraglie altere,
Ch'or son contr'al furor di Marte insano
Fido ricovro à le reliquie Ibere;

Posso ben'io de le nemiche schiere
Cinto di ferro non temer la mano,
Ma contr'un ciglio, onde trafitto pere,
Schermo il misero cor procura invano;

5

Così per reo Destin se quà non giunge
De' cavi ferri il fulminante ardore,
Un occhio feritor l'alma mi punge;

10

E che mi valse (oh Dio) dal tetro orrore
Di temuta prigion fuggir sì lunge,
Se qui mi fere, e m'incatena Amore?

ivi, p. 57.

Incendio appreso nella casa della S. D.

Frena gli orgogli tuoi Vulcano audace,
Tropo son temerarii i tuoi furori;
All'incendio dolcissimo de cori
Strugge l'albergo ingiuriosa face;

Deh s'in virtù del suo splendor vivace

5

La Dea de le bellezze amando adori,
Com'ora soffri, ch'oltraggiosi ardori
A nova Citerea turbin la pace?

Forse gli ha desti Amor, perché procura
A la bella mia Dea con fiamma ultrice
Se non può il core, incenerir le mura. 10

Spegni tu l'ira sua vendicatrice;
Folle non sà, che vie più vaga, e pura
Dal foco sorgerà quasi Fenice.

ivi, pp. 153-159.

*Canzone Nelle presenti calamità d'Italia s'ammira non men' il senno, che la
pietà della serenissima Republica di Venetia.*

Fuor del Tartareo chiostro
L'atre penne spiegò Furia spietata;
Avvinta il crin di sanguinose bende;
Vibra l'orrido Mostro
D'incendio Acheronteo teda infocata. 5
E di cieco furor l'Europa accende.
La destra armata stende,
E percotendo i timpani guerrieri,
Chiama a stragi esecrande i cor più fieri:

Sotto gl'infausti auspici 10
S'arman turbe fedeli, e i cor insani
Tragedie lagrimose offrono a Marte;
Con vicende infelici
Caggiono or questi, or quegli; i monti, e' piani
Copron le membra lacerate, e sparte; 15
Ma più, che 'n altra parte,
Ne la misera Italia atti funesti

Spiegano ogni or gl'infuriati Oresti:

Giù per l'alpi selvagge
Miro tutt'or di popoli rabbiosi 20
Ad inondarle il sen calar torrenti;
Preme l'amene piagge
Vasto pelago d'armi, e i campi erbosi
Pestano con furor grandini ardenti;
Inceneriti, e spenti 25
Caggion gli eccelsi tetti, un punto solo
Torri fulminatrici adegua al suolo:

Con memorandi scempi
Spatia per tutto il ferro, e l'odio ingiusto
Non rammenta ragion, sprezza pietade; 30
Entro a' sagrati tempi
Ondeggia il sangue, e di catene onusto
Vittima fatto il sacerdote cade,
Per le deserte strade
D'estinti Duci senza onor di fossa 35
Avanzo degli augei biancheggian l'ossa.

Da gemiti, e sospiri
Suonan rotti del'aria i campi vasti,
Per tutto erra il dolor, la tema, e 'l lutto;
De tuoi sciocchi deliri, 40
De le discordie tue, de' tuoi gran fasti,
Italia traviata è questo il frutto;
E pur col ciglio asciutto,
Anzi lieti, il tuo danno, e' lor perigli
Mirano (oh stolti) i tuoi superbi figli: 45

Tra sciagure cotante,
Ch'al'infelice in sen piover non cessa
La giusta ira del cielo, e 'l proprio errore,

O de l'Adria spumante Alta Reina, e del'Esperia oppressa Unica speme, et immortal'onore, A te volgo il mio core, E se per l'altrui insanie ogni or m'adiro. La tua virtude ossequioso ammiro;	50
Regger con aureo freno Remoti regni, e il torbido Oceano Far, che 'l tuo scettro riverente adori: Al tempio vitio in seno, ¹¹⁸⁶ Piover castighi, e con profusa mano Fregiar virtù de' più bramati onori; Perche di gemme, e d'ori Colmi a' Numi del ciel s'ergan gli altari, Empiendo i templi, impoverir gli Erari,	55 60
Son tuoi soliti pregi O de' più saggi, e bellicosi Eroi Gloriosa città chiara nudrice; Ma con vanti più egregi La gloria tua da gli odorati Eoi Corra al'estrema Occidental pendice, Se con saver felice Ad onta puoi de la Tartarea face, Dentro il tuo grembo alimentar la pace;	65 70
Contra i suoi regni stessi S'armi il popol di Dio, d'armi maligne Il tuo sereno ciel non teme i lampi: Di funebri cipressi Cinto l'ispide chiome, orme sanguigne Marte crudel per l'universo stampi, Dentro i tuoi vasti campi	75

¹¹⁸⁶ Rima imperfetta.

Fà la Pallade tua mai sempre viva Carca di frutti verdeggiar l'oliva;	80
E s'avien pur, che impugne Con la fulminea man l'asta tremenda, Per atterrir, per debellar giganti, A sanguinose pugne Ne' martiali agon non fia, che scenda Da folle ardir non provocata avanti, Che son tuoi propri vanti Far, che mai sempre di tue schiere armate Araldo sia Ragion, Duce Pietate:	85 90
O con qual rabbia mosse Nel' Italico ciel fera procella Di superbo imperante il cor guerriero! Mille città percosse Fur dal suo sdegno, e già piangeasi ancella L'alta Reina del Latino Impero, Ma il Successor di Piero Del tuo valor, del proprio rischio accorto, Ti corse in seno, e ritrovommi il porto;	95
Di cento regni, e cento Un sol regno formato, a nostro scempio Armato mova l'Ottomano atroce. Sempre ò trafitto, ò spento Dall'invitto tuo ferro il popol'empio Mandò sue Lune ad inchinar la Croce: E sù la Dittea foce Or chi non mira incontro a Tracio orgoglio Il tuo egregio valor già fatto scoglio?	100 105
Ma folle, ove ti mena Per vagheggiar di tante glorie il lume,	110

Devota ambition lungi dal segno?
 Deh frena omai, deh frena
 De le palustri tue cerate piume
 L'eccelso volo à temerario ingegno;
 Del tempestoso regno 115
 Per troppo alzar l'ambitiose penne
 Già volante garzon gioco divenne.

ivi, pp. 189-193.

Canzone Per S. Rocco, in occasione di pestilentia.

Non perche l'Alpi, e 'l Pireneo selvoso
 Di rupi adamantine
 Inalzin mura à custodirti il seno;
 Non perche il Ren famoso,
 Rodana, e Senna con l'argentee brine 5
 Ti fecondin mai sempre il suolo ameno;
 Non perche il bel Tirreno,
 E 'l superbo Ocean con l'onde audaci
 Porganti al piede ossequiosi baci;

Non perche il biondo Dio co' rai felici 10
 Faccia d'aureo tesoro
 Dentro i tuoi monti germogliar miniere;
 Non perche i Cieli amici
 Habbian fatto sovente a' gigli d'oro
 De l'Idume inchinar le palme altere; 15
 Non perche le tue schiere
 Godan d'alto valor degni trofei,
 Gallia fastosa gloriar ti dei;

Pregi vie piu sovrani, onor più illustri
 T'ha conceduti il Cielo 20
 Dando àl gran Rocco in te l'alto natale;
 O tra quante n'illustre

Nel suo corso infinito il Dio di Delo,
 Terra piu gloriosa, e trionfale,
 La Spiaggia orientale 25
 In cui nasce, in cui muor l'alma Fenice,
 Ceda à l'eccelsa tua bella pendice.

Gran pregio è inver, che genitore, e prole
 Di se l'unico augello
 Ritorni à vita in su 'l finir degli anni, 30
 Volga i suoi giri il Sole,
 E 'l Tempo struggitor rapido, e snello
 Spiegghi i funesti suoi taciti vanni,
 Di lunga etate i danni
 Egli non sente, e con beata sorte 35
 Fassi immortal ne l'incontrar la Morte;

Ma da le fauci del vorace Dio
 Trarre ad un cenno solo
 Mille schiere infelici è più bel vanto;
 Morian turbe infinite, 40
 E 'n un punto vedea l'Italo suolo
 Caduti i figli a' genitori à canto,
 Tanto puote, osa tanto
 Peste crudel, che fa co' fieri sdegni
 Empier le tombe, e spopolar i regni: 45

Deh contr'il mal, ch'irreparabil fiede
 Ne la battaglia atroce
 Qual'asta, ò scudo impugnerà l'ingegno
 S'ogn'un cade, ogn'un cede,
 Rocco in virtù de l'invincibil Croce 50
 Mosse acerba tenzone àl mostro indegno
 Al riverito segno,
 Che trionfò del rio serpente immondo,
 Fuggì la furia, e rattivossi il mondo;

E poi che là su lo stellato chiostro Degl'immortali Divi Fu per suo merto àl gran senato ascritto, Pur contr' àl fiero mostro A prò di noi d'ogn'altra aita privi Avventa i dardi suoi campione invitto; Quinci del mondo afflitto A gran ragione i popoli devoti Gli ardon' Arabi incensi, et offron voti.	55 60
Ma fuor del sen di Flegetonte uscita O di qual rabbia onusta Assale or peste ria l'Esperia terra? Gira con destra ardita Gravida di terror la falce ingiusta, E mille vite in un momento atterra; Con la tartarea guerra Non si trova riparo, in ogni parte Con gli artefici suoi par spenta l'arte;	65 70
Loco intatto non v'ha, gli alti palagi, E gli umili tuguri Scorre, e v'erger trofei spietata Parca; Di cumulate stragi Manda la cruda ogni or de' regni oscuri Numerosi tributi àl fier Monarca, E già la Bigia barca Sempre avezza a condurr quell'alme, a queste Non può tante capire ombre funeste.	75 80
Son già colmi i sepolcri; il monte, e 'l piano Spars'è di membra impure, Ne la pietà fra tanti scempi ha loco; A l'avido Vulcano Si danno in preda gl'insepolti, e pure	85

A tanti estinti ogn'alto incendio è poco,
 Que', ch'avanzano al foco
 Che non è tutti à divorar bastante,
 Han tra viscere sozze urna spirante; 90

Pietà, pietà mio Dio; volgi cortese
 A tanti mali il guardo,
 E 'l suo giusto furor spegna il tuo core;
 Vie maggior del'offese
 E' la clemenza tua, né fu mai tardo 95
 Il pentimento à cancellar l'errore;
 Habbia David dolore
 Del fallo suo, che posta l'ira in bando,
 L'Angelo feritor depone il brando.

E tu, che contr'al mal, ch'oggi n'opprime, 100
 Fosti fatal campione;
 Rocco, tua possa invitta or che non sveli?
 Sù con la man sublime
 Stringi l'armi celesti, e 'l fier'agone
 Partorisca salute a' tuoi fedeli; 105
 Sù con gli eterei teli
 Abbatti il mostro rio; già non ci avanza
 Fuor, che nel tuo soccorso, altra speranza.

ivi, pp. 210-213.

A Monsignor Ottavio De' Mari buon capo d'anno.

Del tosco rio di Flegetonte infette
 Ne l'Italia infelice
 Astri maligni fulminar saette;
 Sovra carro di duolo
 Morte trionfatrice 5
 Di scempi fecondò l'Esperio suolo,

Si di sua vita il volo
Hebbe nel terminat l'anno già spento
Tra l'Italiche stragi il monumento;

Dunque del mondo addolorato, et egro 10
Per ristorare i danni
Lo Ciel parco farò d'un raggio allegro?
Ah nò, con man clemente
Fregia d'aurati vanni
Sovrumana bontà l'anno nascente, 15
Veggio l'Alba ridente
Render di perle, e di zaffiri adorno
L'uscio dorato àl conduttier del giorno;

Ma quai con l'arco de l'eburnea cetra
Lungi dal volgo insano 20
Drizzerò voti affettuosi à l'Etra?
Spirto d'oro, e di gemme
Adorator profano
Di stella infausta il guardo rio non dienme
Verso l'Eoe maremme 25
Non sciolsi mai su' temerari i pini
Avidi vanni di nevosi lini;

Ne 'l tranquillo mio cor punto più gode
Haver di palme ornato
Plausi ventosi di guerriera lode; 30
Corra altri ove rimbomba
Con generoso fiato
Tra sarmati nevosi Austriaca tromba;
O del Sol ne la tomba,
Lave fulminator l'Ispano augello 35
Fiacca le corne al lusitan ribello.

Io di quelle pendici, in cui vezzeggia

Amor tra fiori, e foglie,	
Bramo abitar la pampinosa reggia;	
Di glorie ò di tesori	40
Ambitiose voglie	
Non mi destano in sen gli alti fulgori,	
Ne perche a' miei favori	
La man pietosa liberal dispieghi;	
Lo Ciel pietoso aggraverò di preghi;	45
Se del mio Ottavio à pro risplender veggio	
Rai di propitio lume	
Per appagar mie brame altro non chieggio;	
Dunque da' Cieli amici	
Manda à Bifronte Nume	50
Al gran merto di lui giorni felici;	
Egli le tue pendici,	
Ond'ebbe il sangue generoso, ogni ora	
Col chiaro Sol del suo valor'onora;	
So che degli avi suoi l'opre ammirande	55
A' Ligustici regni	
Di gloria eterna meritar ghirlande;	
Pur di stirpe gentiie	
A gli antenati degni	
Non sempre nasce il successor simile,	60
Ma da vitio si vile	
Lungi Ottavio spiegò mai sempre l'ale,	
E li fu sprone al cor l'alto natale;	
Fallo il Sebeto, che primier lo scorse	
Quanco con franco piede	65
Gli stadij del liceo fanciullo corse;	
E fu' Romulei campi	
Adulto or chi non vede	
Quà d'egregio splendor vestigia stampi;	

Di sua virtude a' lampi 70
Qual'or lo sguardo affisa, il ciglio inarca
Del Tebro augusto l'immortal Monarca;

Ne molto andrà, se 'l merto addita il vero;
Che su l'aurata chioma
Li vedrò fiammeggiar l'ostro di Piero; 75
Su da l'Ebalia Teti
Volin le conche à Roma
I ricchi velli a'mporporar del Beti;
D'ornamenti si lieti
Voglion del Gran Pastor le man divine 80
Fregiar d'Ottavio la virtù nel crine.

ivi, pp. 516-519.

Al signor Carlo Caraccio

Canzone S'esorta à lasciare un amore intrapreso.

Mirai di cento abeti
Machina maestosa
Torreggiante solcar liquidi argenti;
Rideale intorno Teti,
E la vela nevosa 5
Spingean co' baci lor placidi venti;
E tra remote genti
Spiegato il volo la superba mole
La terra misurò scorno del Sole;

Ma di nembi sonanti 10
Da l'empia Giuno ordite,
Ecco stridon per l'aria atre procelle;
Sorgon l'onde spumanti;
E tumida Anfitrite
Move co' monti suoi guerra à le stelle. 15

E 'n queste parti, e 'n quelle
Erra disperso per l'ondoso regno
In schiegge minutissime quel legno;

Carlo, vie più n'offende 20

Atrocemente l'alme
Il vasto Egeo, dov'è Nettuno amore;
Tempeste assai più orrende
Sotto manto di calme
Cela il tiranno à tormentar un core;
E tu pur'a tutt'ore
Ad aura lusinghiera, aura infedele
De l'ardente desio spieghi le vele;

25

Spingesti à Teti in grembo,
Già volto ad un crin d'oro,
Argonauta d'Amore selve spalmate;
Di nubi oscuro nembo,
Et Aquilone, e Coro
Vincesti, e rio furor d'onde spietate;
Ma da schiere malnate
Percosso il legno, in momentanea guerra
L'acquistato tesoro n'andò sotterra;

30

35

Pur' à l'istabil'onde
Fidò novo desio
Del naufragante pin la prora audace;
Rendean l'aure feconde
Del Tridentato Dio.
Colmo d'un bel tranquillo il sen vorace;
Quando del mar la pace
Turbano gli Austri, e 'l tuo da l'acque assorto
Legno piu fortunato abbraccia il porto;

40

45

Et or deh qual follia

Del cor fida la nave
 Di MAR piu fiero a' tempestosi umori?
 Ecco spietata, e ria 50
 Fatta l'aura soave
 Flagella il sen de l'adorata DORI;
 Mira colmo d'orrori
 Il Ciel'amico, e d'atra macchie impuro
 Tanto piu minacciar quanto più scuro, 55
 Pria che nel flutto ingrato
 Soffra il naufragio estremo;
 Volgi saggio nocchier la prora errante;
 Al core affascinato
 Togli la vela, e 'l remo 60
 Anzi, che sue virtù sien tutte infrante;
 Anco del mar sonante
 L'indomit'ira paventar si vide
 Di tanti mostri il domator' Alcide.

Antonio de' Rossi, *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661, p. 14.

Sonetto 16, eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilità.

Langue immortal, che co 'l perpetuo giro
 Le vicende del Mondo in se racchiude;
 Sù queste rupi inorridite, e nude
 Divora il giel, che gli Aquiloni ordiro.

 Gli usci del Ciel, Febo, e Saturno apriro, 5
 Onde umor tempestoso in giù trasude,
 E lo scorpio avventar l'oblique, e crude
 Branche sù questi, ebro di sdegno, io miro.

 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 nembi indi avvenir, presumi;
E vaste piogge, le steril messe appresso.

ivi, p. 13.

Sonetto 15. Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere, occorsi nello stesso anno, il 1660.

D'ira accesi, e di sdegno, ecco à tenzone
Quinci il Vesevo, e quindi il Tebro altero:
L'un di fumanti ardor campo guerriero,
L'altro umor procellosi à terra espone.

Questi, premendo la Città di Piero, 5
A lei, che 'l pose al Mondo, il giogo impone:
Sù Partenope vaga, acerbo, e fiero
Quegli, nembi voraci alza, e compone.

Ambo son ciechi: e pur sù l'aer vano
L'un disserra mille occhi à ciechi ardori; 10
L'altro, al vulgo altrettanti apre sù 'l piano.

D'ambi, assordano il Ciel, gli alti fragori:
E pur'ad ambi il vasto orgoglio insano
Frenan due sacri, e singolar Pastori

ivi, p. 8.

Sonetto 10: All'istessa città di Napoli agitata dalle rivoluzioni. Paragone tra Venere, dea del gentilismo e Masaniello d'Amalfi (da MONTELLA L., Antonio de' Rossi, Poesie, cit.).

Da le spume del mar Vener già nata

in te pompe fastose un tempo ottenne:
da le spume del mar colui sen venne
ch'or muove in te sedizion malsana.

Quella, al popol di Gnido in pregio e grata,
di culto indegno ai primi onor pervenne.
Questi, agli applausi d'una plebe ingrata,
da i tempi violar non si contenne.

5

A franger legni, ad eccitar tempeste,
dal mar crudele e l'una e l'altro apprese,
a far le gioie altrui naufraghe e meste.

10

Gli erari e gli ori a divorar intese
nei palaggi, e nei cor fiamme funeste
l'una d'amor, l'altro di sdegno accese.

ivi, p. 7.
Sonetto 9.

Marin guerriero, anzi à i squamosi armenti
Guerra eccitò cò i canapi ritorti:
Hor di Marte, costui, rende i men forti,
In riva al bel Tirrhen, seguaci ardenti.

Corron costor, quasi in ebbrezza absorti,
Di faci armati, à divorar gli argenti:
Resi d'altro furor sciolti torrenti,
Fan per tutto inondar ruine, e morti.

5

In se stesso sconvolta, è in sè divisa
Partenope, non più festosa, e vaga,
Hor tutta è duol, nel proprio sangue intrisa.

10

E di più fieri scempi omai presaga,
Sù meste arene, in bruna spoglia, assisa,
Al suo grembo gentil di pianto allaga.

ivi, p. 10.

Sonetto 12: descrive la peste del 1656 diffusa nel Regno di Napoli e in molte parti d'Italia.

Tolta di grembo à Pluto, orrida Peste
Per l'Italico suol move, e s'aggira.
Spira stigij anheliti, e mentre spira,
Vibra ne' petti altrui fiamme funeste.

Dà chiusi Alberghi, sbigottite, e meste
Le turbe, à i campi, ella sospinge, e tira:
Ma'l contagio mortal, che in lor conspira,
Se fugge il pie, vien, che la vita arreste,

Come ignoto velen dentro s'apprende
Dal tatto solo; anzi da un fiato lieve,
Vede il vulgo, e ammira, e non comprende.

Come serpa, e s'avvanzi in spatio breve,
E come il cor si atrocemente offende,
Ch'ei si dilegui, come al sol di neve.

ivi, p. 11.

Sonetto 13: descrive l'inondazione del Tevere del 4 novembre 1661.

Gonfio da gli Austri, e da alterigia pieno
Già il tebro innalza il crin, dal letto algoso;
E da fiume Real, torrente ondoso
Fatto, ei niega il tributo al mar Tirrheno.

Al popol di Quirin minaccia il freno
D'impor, superbo, e co 'l suo piè fastoso
Egli ratto non men, che strepitoso,
Tenta occupar del Campidoglio il seno.

5

Corrono à depredar l'onde vittrici.
Dà i ricchi Alberghi i pretiosi arredi
E 'l tutto empion d'orror, qual furie ultrici.

10

Cò i venti in lega le procelle hor vedi:
Mesto il vulgo sospira, asceso in alto;
De la fame, e del fiume al doppio assalto.

ivi, p. 12.

Sonetto 14: descrive incendio del Vesuvio del 3 luglio 1660.

Sotto gelida rupe oppresso, e chiuso.
Di sdegno ardendo il fier Vesevo, e d'ira,
Scuote l'aspra cervice, e'in suon confuso
Globi, al Ciel, di faville aventa; e spira.

L'empio ardor, che lo strugge, e fuor d'ogn'uso
Sulfurei nembi d'ogni intorno aggira;
Frà le viscere sue sparso, e diffuso,
Vasti macigni incenerir si mira.

5

Sotto pallide nubi il Ciel s'asconde;
Del Ciel, ch'à per pietade umidi i lumi,
Sono i venti, sospir, lagrime, l'onde.

10

Ov'ei di cener densa atri volumi
Spiega del bel Tirrhen sù l'ampie sponde,
Qui di pianto, e di duol fà nascer fiumi

ivi, p. 22.

Già del celeste Uscier da nembo oscuro,
Scorgeasi in alto mar sorpreso il legno;
Et Eleo, e Dori in volto acerbo, e duro
Contro al sacro Nocchier fremer di sdegno.

Voragin vaste entro 'l Ceruleo Regno 5
Apre, in lega Aquilon, con austro impuro:
Foschi nemi eccitar d'orgoglio indegno
Il piovoso Orion, l'infrausto Arturo.

Qual comparisse in Ciel propitia luce,
Sembra anhelar trà 'l chiuso orror profondo; 10
Del Navigio fedel, piangente, il Duce.

Quando il tuo raggio di virtù fecondo
Recar si vide, ò novo, alto Polluce,
Calma insperata al naufragante Mondo.

ivi

Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate per le cose da lui operate a favore della Corona di Spagna nelle rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648 (da MONTELLA L., I sonetti di Antonio de' Rossi, cit., p. 12).

Voi, del vago Tirren cigni canori,
cui l'alme a traer dal ruginoso oblio
infiamma i bei pensier nobil desio,
gli eroi fregiando d'immortali allori,

del gran Guevara ad eternar gli onori, 5
furor v'accenda del castalio dio:

gloria più rara il dolce stil natio
trarrà di lui i bellici fulgori.

Ché s'al cigno di Manto il pio Troiano
e di Smirna al cantor valse Pelide
recar ne' pregi suoi vanto sovrano, 10

che fia per questi, a cui maggior non vide
la prisca età? Questi ch'al cielo ispano
sorse novel, ma più sagace Alcide?

Francesco Cappone, *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1663, p. 72.

Costanza nelle afflizioni.

A me girino infausti i giorni; e gli anni
Non mi riedan giamai festosi, e lieti;
Struggan la Patria i lustri, ed affanni.

Tessan le Genti a me di mille inganni,
E di mille calunnie, e lacci, e reti, 5
Congiurin gli Elementi, ed inquieti
Volgan gli uffici lor tutti a miei danni.

Habbia, ò che verno fiocchi, ò ch'arda Esta
Più d'Iro al ghiaccio, ò al Sole il corpo ignudo
E stanchi 'l piè dal Tago oltre l'Eufrate. 10

Purche, ò fere sventure, ò Destin crudo,
Voi contra 'l rio Mostro infernal mi siate
Adamantino Usbergo, e forte scudo.

ivi, p. 104.

In lode di S. Gennaro. S'allude al Carro, in cui fù egli legato dal Tiranno.

Ver la sponda Tirrena, ove fumante
Mille sulfuree bocche apre l'Inferno,
Stanco il piede l'Eroe sotto 'l governo
De l' Auriga crudel volge anelante.

Orbo quasi di senso, e non curante
Del suol, sferzato move il passo alterno
Che s'ei more per Dio, di morte a scherno
Trova in sen de l'Occaso il suo Levante.

5

Voi, che sì vani, e temerarii siete,
Che di quà giù sol tra le pompe altere,
senza fatiche al Ciel salir volete.

10

GENNARO ecco per voi fatto Destriere
Suda in trar la quadriga, a lui correte
Se bramate sù' l carro irne a le Sfere.

ivi, p. 111.

Alla città di Napoli per lo Sangue che serba di S. Gennaro.

Non è festeggia pur città nel Mondo
Altra di te piu degna, e piu famosa,
Partenope gentil, mentre fastosa
Di GENNARO ti rende ostro giocondo.

Avventi pur Tifeo dal cupo fondo
Del Vesevo caligine sdegnosa;
Ch'al di lui merto ogni atra nube ascosa
Co' suoi raggi t'arride il Ciel fecondo.

5

Ma se gelato sangue altri Confini
Ferver non veggon, come quì se mai
Al suo teschio beato ei s'avvicini.

10

Ben tu del gran GENNARO inclita vai,
Che de' suoi molli, e liquidi rubini
Gioia più bella, ò NAPOLI, non hai.

ivi, p. 190.

Le ruine della Città di Conza sua Patria.

Conza, che scorse i bellicosi errori
Africani, e lor diè nobil soggiorno,
Giace, e del Tempo fatta obbrobrio, e scorno
Calcan'arene, ed herbe e i suoi splendori.

Quasi a le esequie sue tra foschi orrori,
Più d'una face il Cielo appresta intorno,
Ma de' suoi spento ancor l'estremo giorno
Sol del pianto non hà gli ultimi honori.

5

Ma quei susurri, e quel fragor, ch'io sento
Confuso in un colà d'acque, e di fronde
Non rassembran formar flebile accento?

10

Chi sà, se tai ruine in sù le sponde
L'aufido mira, e al sospirar del vento
Col rauco mormorio piange de l'onde?

ivi, pp. 197-206.

Al Signor Cavalier Fra Gio: Battista Theodoro.

Si loda la Prudenza dell'Eccellentissimo Signor Conte Dognatte Innico Guevara Viceré nel Regno di Napoli, con l'occasione delle popolari rivoluzioni.

Poiche le fiamme argive
Spenser l'alta Città, cui bagna il Xanto,
Gran duol premea del pio Troiano il core;
Da le Dardanie rive
Ei scioglie i curvi Abeti, e drizza intanto 5
Per le lubriche vie l'alate prore;
Del Pelasgo furore
Van seco i fidi avanzi, e lieti l'onde
Solcan, volti a cercar l'Itale sponde.

Ma per più lidi a pena 10
Dopo lungo vagar giungean là dove
Del Peloro le piante il Mar flagella:
Quando l'onda Tirrena
Sorge a turbar l'Eolio stuolo, e move
Col rabbioso cozzar fiera procella; 15
A la diurna Stella
I rai furan le nubi, e 'l fosco velo
Rischiara sol co' suoi baleni il Cielo.

L'empia Scilla vorace
D'Austro a le scosse arrabbia, e disdegnosa 20
Mesce al fragor de' tuoni i suoi latrati.
Quì sù colle fugace
Montan de' flutti, e là trà valle ondosa
In giù scendon con l'onda i pini alati;
E dovunque girati 25
I suoi lumi hà di Frigia il Popol forte
Non si mira davante altro, che Morte.

Mentre in tal guisa avviene,
 Che incontro a l'animosa Iliace Gente
 Nemico il Ciel baleni, e 'l Mar tempesti; 30
 Corre d'Enea le vene
 Freddo rigore, e l'affannata mente
 Gl'ingombrano di morte orror funesti;
 Sospira, e gli occhi mesti
 Al Ciel volgendo spiega in quelle voci 35
 De l'afflitto suo cor le doglie atroci.

O beati Coloro,
 Cui Patria tomba accoglie, e no 'l Destino
 Diè sotto stranio Ciel feretro ignoto:
 O de l'Asia martoro 40
 Forte Germe di Theti Acheo divino,
 Al cui brando Ilion di Genti è voto;
 Perche fra l'onde a nuoto
 Del Simoe hor non avvien, ch'io spento vada
 Al fulminar de la crudel tua spada? 45

Dunque tua destra invitta
 Ivi render potè col nobil sangue
 Del grand'Ettore estinto il Suol vermiglio,
 E non quest'alma afflitta
 Concedendo a la Patria il corpo esangue 50
 Cacciar dal petto in sempiterno esiglio?
 Al Diomedeo periglio
 A che sottrarmi, ò Genitrice Dea,
 S'io quì naufrago poi morir dovea?

Hor mentre in cotal guisa 55
 Enea doleasi, a lui del curvo legno
 Squarcia il fiero Aquilone le tese vele;
 S'erge al Cielo improvvisa

L'onda così, ch'a lo stellato Regno, Par che voli a recar guerra crudele; Ma tosto a le querele Allhor mosso Nettun del Frigio Duce, Placida calma al Tosco Mar conduce.	60
Già prostrato ogni vento Ne la fraterna lotta, il Sol col raggio Reso di Theti havea chiaro il sembiante; Ed a grand'opre intento Per le tranquille spume il suo viaggio Lieto d'Ilio seguia lo stuolo errante; Ma de gli affanni avanti Sofferti, omai la rimembranza infausta D'Enea nel petto ancor non era esausta.	65 70
Membrava, che lontano Fatto scherzo del Mar giva omai stanco Lunga stagion del sospirato Porto; E che del flutto insano Più d'un volante Abete urtato al fianco Fù co' più cari suoi da l'onde absorto; Onde ciò, benche accorto Dissimulasse altrui, pur' il martiro Gli furava dal sen qualche sospiro.	75 80
Ma co' providi suoi Conforti a serenargli il cor si mise Ben tosto il fido Achat, e così disse: O progenie d'Eroi Di Dea gran figlio, al cui valor conquise, Che sian l'armi Latine il Ciel prefisse; Qual turbine s'affisse D'angosciosi pensier dentro al tuo petto, Che sospiri così dubbio in aspetto?	85 90

Frena i sospir, che versi, E sgombra dal tuo sen quegli aspri affanni, Che ti recano al cor tanta amarezza; Tu già de' casi avversi Hai di tua verde età, fin da' primi anni La vita a cento, e mille oltraggi avezza, Armati di fortezza Esperto dunque, e sofferendo spesso, A fortuna miglior serba te stesso.	95
 Per te fia, che sormonte Ilio, quasi Fenice a sue faville Del biondo Tebro in sù l'amato lido; Mà d'huopo, è, che la fronte Di faticosi humor continue stille Sparga pria per sottrarsi a Lete infido: Poiche famoso grido Tra le delizie, e gli agi, in van si cerca, A prezzo di sudor virtù si merca.	100 105
 I mondani dilette, A cui v'è dietro l'huom, caduchi, e frali Sono, e qual neve al Sol non duran molto; E quei noiosi affetti, Che n'ingombrano il cor veraci mali Non son, come figura il Mondo stolto; Altro di mal, che 'l volto Non hà, se ben miriam, ciò che ci annoia; Ne stabile, e quà giù, l'humana gioia.	110 115
 Come falerna vite Cui di tralci scemò dura bipenne Di quel ferro al rigor cresce, e s'avanza; Così l'humane vite	 120

A' colpi di Fortuna erger le penne
 Spesso da terra al Cielo han per usanza;
 Quindi l'alta sembianza
 Di Perseo in Ciel risplende, e fra le Stelle 125
 Vibra in vece di spada auree fiammelle.

Ma intanto i Campi amici
 De' Laurenti apparir, miran da lunge
 Del cadut'Ilio i peregrin malvivi;
 Fendon con lieti auspici 130
 Ratti l'onde, e per dove il Mar congiunge
 I suoi flutti col Tebro entran giulivi;
 Alfin giunti, Enea quivi
 Pugna, vince, trionfa e la corona
 Del Reame Latin virtù gli dona. 135

O de lo Scettro Ispano
 Adamantin sostegno a' tuoi gran pregi,
 Grand'Innico, il mio suon divoto applaude;
 Non ben dal mio Toscano
 Plettro se 'n vola, e di tuoi meriti egregi 140
 Vien lo scopo a ferir strale di laude;
 Ma se benigno esaudiva
 Tuo favor questi accenti, oh, quai promette
 Scoccar l'arco di Clio miglior saette.

Gli avversi avvenimenti, 145
 Che soglion d'alto duol fiere tempeste.
 Anco piover ne gli animi più forti;
 Tu magnanimo senti
 Nel cor, qual saldo Pin, cui Borea infeste,
 Ma ne meno a' suoi rami oltraggi apporti; 150
 Che se fra stragi, e morti
 Turbo d'affanni avvien, che 'l petto scota,
 Stabil virtù tien la tua mente immota.

Già temeraria impresa
 Infidi al Giove Ispan, sù 'l bel Sebetò 155
 Sorti di nuovo ordir Mostri Flegrei;
 Vacilla a l'alta offesa
 Di Partenope il Regno, ed inquieto
 Insorse e d'adorar Scettri Plebei;
 Tu giungi a pena, e Quei 160
 Vinci senza pugnar; qual maggior gloria
 E col brando, ò col senno haver vittoria?

De' Forti a maggior lode,
 I vinti Mostri a l'Etra il plettro Greco
 Per trofei di lor palme erse dal Suolo; 165
 Onde ad honor del prode
 Theban risplende il Drago; io dovrò teco
 Quei dunque col mio canto erger al Polo?
 Ah, non sia ver, te solo
 Fra le Stelle, ò grand'Innico, al Ciel'ergo, 170
 L'infido Stuol, giù ne l'Oblio sommergo.

ivi, p. 233.

Al vento tempestoso.

Figlio de gli Antri, e de l'Eolio impero
 Campione alato, e prigionier volante,
 Di cui l'orgoglio, il volo, e 'l soffio errante
 Fiero scote, empio opprime, e strugge altero.

Tu mentre a l'aer placido, e sincero 5
 Rechi horror, nembo oscur, turbo spirante,
 Tuona il ciel, trema il Suol, vacilla Atlante
 Freme il Mar, langue il Sol, teme il Nocchiero.

Co' moti procellosi horridi, e felli,
Con gli empiti, con gli urti, e con le scosse, 10
Spiani rocche, ergi flutti, alberi svelli.

Hor, se chi ti raffrena Eolo non fosse
De le cave spelonche a' cupi Avelli,
Chi por freno potrebbe a la tue posse?

Francesco Dentice, *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667, p. 20 (da ALFANO G.,
BARBATO A., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit.).

*Per la bella donna che mirava le ruine del Vesuvio. Al signor Principe
D'Ottaviano.*

Di sconfitto gigante empio furore
ha sì bel monte incenerito al fine
ma queste impareggiabili ruine
non fan ritratto, o bella, al tuo rigore.

Fulminato a' tuoi piè giace ogni core 5
che vantò contra amor durezza alpine,
se gli occhi tuoi sopra l'uman confine
abbattuto han degli astri ogni splendore.

Più sua prigionie al fier Titan non duole,
se per trofeo del vinto Cielo or mira 10
ne' tuoi bei lumi incatenato il sole.

Ei, che gli eccelsi pregi invan sospira,
nelle tue luci, altier più che non suole,
ad erudir l'alte sue fiamme aspira.

ivi, p. 57.

Moralità cavata da un terremoto. Al signor Principe di Scilla.

Generò nel suo sen la terra i venti,
che spiegano or tumultuose l'ali,
agitando con turbini letali
dell'immensa sua mole i fondamenti.

Oda di Dio l'ambizion gli accenti,
che in fiere allegorie scopre a' mortali
che sotto il ciel, ne' centri lor fatali,
han moto pur gl'immobili elementi,

5

Stolto mio core, or qual stabile altezza
sogni nella volubile fortuna
se un vento toglie al mondo ogni fermezza,

10

e moli eccelse ad eclissar la luna
ergendo, la sacrilega alterezza
trova la tomba ove sperò la cuna?

Federico/Federigo Meninini (da GETTO G., *Lirici marinisti*, cit., p. 62), *Poesie*,
Napoli, Fusco, 1669.

Invita la sua ninfa a mirare il monte Vesuvio.

Vedi, Nice, quel monte? Egli è Vesevo,
ch'ha su le viti i grappoli pendenti,
i cui vermigli, indomiti torrenti,
per estinguer talor la sete io bevo.
E dal breve dormir poi che mi levo
per girne errando a pascolar gli armenti,
contra i raggi che il sol vibra cocenti
sotto i pampani suoi schermo ricevo.

5

Là Vulcano non è Sterope o Bronte,
ch'assidui colpi in su l'incude incalza, 10
benché sparsa di fiamme abbia la fronte.
Ma da quella fumosa arida balza,
con petto acceso, innamorato il monte
per mirar tua bellezza il capo innalza.

ivi, p. 63.

Sonetto Trasformazione del Vesuvio.

Questo che 'l ciel minaccia orrido monte,
a cui bacia il Tirren l'erbose piante
uomo già fu, che tra' pastori amante
del tiranno de' cor soggiacque a l'onte.

Poi che Lalage vide estinta al fonte 5
smorta le luci e pallida il sembiante,
trasformata la barba e 'l crine in piante
in due parti divisa ebbe la fronte.

E lo 'ncendio fatal che ottenne in sorte
di nasconder in sen dal cielo Amore 10
serba riconcentrato oggi più forte.

O destin degli amanti! Un arso core
per l'amato suo ben dopo la morte
ne le viscere ancor nutre l'ardore.

Federico/Federigo Meninni, *Le canzoni*, Napoli, Fusco, 1669, pp. 131-134.

Canzone Nel tempo della peste di Napoli, Al padre Niceforo Sebasto, agostiniano (da FERRERO G., *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, 1954, pp. 131-137).

Sovra carro funebre
con tartareo flagello i draghi alati
furia di Flegetonte agita a volo.
De l'enfiate palpebre
ai guardi infetti e de la bocca ai fiati, 5
d'ossame imputridito ingombra il suolo.
Spettatrice di duolo
fassi l'Esperia, e di conforti esausto,
di tragedia fatal teatro infausto.
Indomito veleno 10
per le viscere altrui serpe baccante,
mentre qual idra il suo livor propaga;
sul margine tirreno
con pestifero stral parca anelante
di popolo infinito i petti impiaga; 15
con tante morti appaga
gli sdegni suoi, che di tristizia gonfi
erge in orride bighe i suoi trionfi.
Spopolate le ville
son di bifolchi e di guerrier le ròcche, 20
di toghe i fòri e di ministri i tèmpi;
di lacrimose stille
son aride le luci, e le altrui bocche
stanche di morte a detestar gli scempi;
perché di madre adempi 25
la terra i mesti uffici, ancorché vasta,
l'ossa insepolti a sepellir non basta.
D'antidoti salubri
al contagio non è sicuro schermo
da l'arte d'Epidauro unqua prescritto; 30
su' talami lugubri,

mentre s'adopra a sollevar l'infermo,
 cade su l'egro il fisico trafitto;
 il genitore afflitto,
 di gelido pallore il volto tinto, 35
 spira l'anima in braccio al figlio estinto.

Attaliche ricchezze,
 lacera povertá, rapido strugge
 con assalti improvvisi il morbo infame;
 fulminate bellezze, 40
 deformitá spiranti il foco adugge,
 di fiamme ingorde a saziar la fame;
 a recider lo stame
 di tante vite, infra singulti e strida
 stanca la falce sua Cloto omicida. 45

Fra sí tragiche scene
 io vivo, amico, e provvido riparo
 contra influsso maligno alzar m'ingegno;
 or co' fogli d'Atene
 dal comun fato a riserbarmi imparo, 50
 or animando armonioso un legno;
 degli Elisi nel regno,
 se resta il mondo in fra le stragi absorto,
 entro un mar di sudori io spero il porto.

O di musici accenti 55
 delfico re, che d'immortali e casti
 lauri fregi il tuo crin sui gioghi ascrei,
 se da languidi armenti
 l'aure contaminate allor fugasti
 quando l'ostie fumâr sui colli ideï, 60
 dagli aliti letei
 tu preservami intatto; in roghi accensi
 già le vittime sveno, ardo gl'incensi.

Sovra letto spiumato
 ove d'Olanda e di Getulia a scorno 65
 ricca pompa facean gli ostri e le tele,
 pallido, addolorato
 languia l'inclito Alfonso, a cui dintorno
 di ministri assistea turba fedele;

al palpito crudele	70
del suo petto anelante in dare esiglio, d'Esculapio non giova arte o consiglio.	
Tutto ciò che da l'erbe e dai fiori stillò chimica mano, de la vita real si sceglie a l'uso;	75
le dovizie superbe di Cleopatra invan distempra, e 'nvano altri il biondo metal rende diffuso; ché al temerario fuso, benché gli ori de l'Ermo in tazza ei mesce,	80
Cloto stami piú lunghi indarno accresce. Gusta appena di Faso l'ambito augel, che nauseante il rende antipatia di congiurati umori; da cruda sete invaso,	85
che d'incendio vorace il sen gli accende, brama d'un fonte i gelidi liquori; e fra notturni errori, quand'altri le pupille aprir non ponno, vien co' fantasmi a funestarlo il sonno.	90
Cosí languia, quand'ecco le memorie erudite, espresse in fogli, con occhio immoto a contemplar s'accinse. Dal petto arido e secco gli occulti, inconsolabili cordogli	95
tosto a fuggir con quelle note astrinse. In mar d'inchiestri estinse gli ardori esorbitanti, e gli diè scampo sol di bella virtù sereno un lampo.	

Baldassarre Pisani, *Poesie liriche*, Napoli, di Fusco, 1669, p. 159 (da GETTO G., *Lirici marinisti*, cit.).

In occasione dello 'ncendio del Vesuvio così parla alla sua ninfa.

Dalle viscere aduste orrido colle

figlia di stigie fiamme ampi volumi,
 e di bollenti umor sulfurei fumi
 ne' campi erutta a dissipar le zolle.
 Arriva il foco infuriato e folle 5
 degli astri il volto a mascherar co' fumi;
 e dell'Olimpo a spaventare i numi,
 schegge di balze infrante all'etra estolle.
 Nice, se l'orbe in vacillar discerno,
 non temo già che dal Veso tonante 10
 sprigionato quaggiù sorga l'inferno;
 temo che da quel baratro fumante
 a rapirti non esca il re d'Averno,
 fatto di tua beltà furtivo amante.

ivi, p. 162.

Bella Ninfa caduta nel Vesuvio.

Scuote l'adusto crin Veseo gigante
 e vibra irato in su l'eterea mole
 misti a nembo fatal di selci infrante
 globi di fumo ad eclissare il sole.
 Nice a mirar l'incendiarie gole 5
 curiosa lassù drizza le piante,
 e mentre de l'audacia invan si duole,
 precipita nel baratro fumante.
 Cadendo in quelle tenebre profonde,
 al centro arriva, e nel tartareo loco 10
 passa di Stige a valicar le sponde.
 O d'avverso destino infausto gioco!
 Se sortì Citerea infausto gioco!
 Se sortì Citerea cuna ne l'onde,

ha la Venere mia tomba nel foco.

Vincenzo Zito, *Poesie liriche*, Napoli, Novello de Bonis, 1669, p. 103.

La sete nelle campagne del Vesuvio (da GETTO G., *Lirici marinisti*, cit.).

Stanco da lunghi errori, ahi, mi trov'io
fra sentieri dubbiosi a Vesbio a fronte;
e mentre bolle la campagna e 'l monte,
arida sete offende il petto mio.

Deh, chi m'insegna ove zampilla il rio?
deh, chi m'addita ove gorgoglia il fonte,
che spegnesse, immergendovi la fronte,
l'assetato ardentissimo desio?

5

Mal soffrirebbe ardor sì crudo e fero,
onde sento mancarmi a poco a poco,
l'adusto tingitan, l'etiopo nero.

10

Chi mi condusse in tal penoso loco?
Dell'inferno non ha strazio più vero,
ch'esser senz'acqua ove più brucia il foco.

ivi, p. 116.

Durante la rivoluzione di Napoli del 1647.

Ai nostri danni è scatenata Aletto
e della guerra in man porta la face;
schiera imbelle e plebea fatta è pugnace,
il prode e 'l forte è di fuggir costretto.

Religïon, pietà non ha ricetto
nello stuol troppo fiero e troppo audace:
– Armi, armi – grida, e timida la pace
non ha più sangue in fibra e fibra in petto.

5

Ecco falso l'amore, la fede infida;
terminan l'accoglienze in tradimenti,
l'amicizia è sacrilega, omicida.

10

Sovente avvien che nelle furie ardenti
il figlio il padre, il padre il figlio uccida.
Oh novo inferno d'anime languenti!

ivi, p. 334.

All'inondazione del Vulturno. Bella donna gode cantando (da GETTO G.,
Lirici marinisti, cit.).

Colmo d'orgoglio, il letto suo nativo
Sprezza Vulturno e le campagne inonda;
nel gorgo abissa e l'una e l'altra sponda;
fa spalla al fiume imperversato il rivo.
De' sudati lavor vedesi privo 5
L'agricoltor: ch   nferocita l'onda
Gli arbusti schianta, i nati semi affonda,
qual d'oste irata al furioso arrivo.
Scorgonsi d'ogni intorno alte ruine;
pi   d'un s'affligge a tanti danni e tanti, 10
fatte dal gonfio umor tante rapine.
Alle miserie altrui, Cilla, sol canti,
poich   solita sei d'alme meschine
goder festosa all'inondar de' pianti.

ivi, p. 117.

Desidera l'arrivo del Signor Don Giovanni D'Austria in Napoli.

Seconda il volo degli ispani abeti,
o rege dell'eoliche foreste;
vadano altrove a scaricar tempeste
gli orgogliosi aquilon, gli euri inquieti.

D'april fiorito ai di sereni e lieti 5
non siano pi   l'atre procelle infeste;

d'Austria all'eroe faccian carole e feste
con le Nereidi la cerulea Teti.

Al lito di Partenope le schiere
giungan del Beti gloriose e forti, 10
a incatenar Tesifoni e Megere.

Ché mal possono più nostre coorti,
benché di posse intrepide e guerriere,
cibare i vivi e seppellire i morti.

Tommaso Gaudiosi, *L'Arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671, p. 131.

A San Gennaro protettore nelle rivoluzioni di Napoli.

Fosti, o Napoli mia, sede e ritegno
d'alto valore e di beltà celeste;
invidiò le tue delizie oneste
di Cipro antica il favoloso regno.

Or, data in preda al popolar disdegno, 5
spieghi insegne terribili e funeste:
di tronchi busti e di recise teste
t'innalza Morte un immortal disegno.
De le Sirene e de le Muse il canto
scusa il fragor del concavo metallo, 10
de l'orbe madri e de le spose il pianto.

Pastor celeste, e tu, col sangue santo
che per noi ferve in limpido cristallo,
non estingui una volta incendio tanto?

ivi, p. 66.

Per l'incendio del Vesuvio del 1660.

Non son sei lustri in questo clima, in queste
Fortunate contrade, il vasto monte
che fu pregio d'Italia armò la fronte
di fiamme inestinguibili e funeste.

Né provossi mai tal l'ira celeste, 5
quando il carro del Sol resse Fetonte.
uscì Stige dal letto et Acheronte,
tra fiamme e sassi a vomitar sua peste.

Pur estinse quel foco il pianto umano, 10
e si credea che 'l duro caso almeno
fosse a noi più d'un secolo lontano.

Ecco or rallenta a le sue furie il freno,
per dimostrar che ne promette invano
riposo o tregua un ch'ha l'inferno in seno.

ivi, p. 67.

Nel medesimo soggetto (sc. l'incendio del Vesuvio).

Dal Vesevo covil manda Vulcano
fumanti i globi e liquefatti i sassi;
toglie al fiato il respiro, al piede il passo,
nega a l'occhio il vedere, l'opra a la mano.

Non arde il sole, e sul balcon sovrano 5
fra le ceneri altrui sepolto stassi.
Un monte, emulo al cielo, balena e fassi
con fulminei rimbombi udir lontano.

Miseri! e che farem, se vorrà poi
che incenerito avrà sé stesso il monte, 10
incenerir queste campagne, e noi?

Piova il ciel, frema il mar, che Flegetonte
per estinguer non fia gl'incendii suoi,
se di lagrime pie non sorge un fonte.

ivi, (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit., p.
135).

Il pozzo ove stan seppelliti 700 appestati.

Qui dove di color mortale,
de la terra abortivo, inutil tralce,
sporgea le chiome al ciel pallido salce,
per indicar miseria universale,

sorgea già d'onda limpida e vitale 5
profondissima vena. Ahi! m'a che valce!
se di Morte crudel orrida falce
ha cangiato in sepolcro il suo natale.

Spegnea la sete ai viandanti: et ora,
per trar la fame a quel pestifer Angue, 10
gli uomini, a stuolo, e le città divora.

Ben fu ragion che vi cadesse esangue
chi la terra svenò: la terra ancora
vuol per un fonte d'acqua un mar di sangue.

ivi, p. 136.

Estate fervidissima mortalità.

Questo nubilo ciel, ch'ardor d'Inferno
sul suolo adusto incendioso spira:
e che vuol disegnar, salvo che l'ira
de lo sdegnato Giudice superno?

E que' raggi sanguigni, onde si mira
splender crinito il gran pianeta eterno:
e che sembrano a noi ch'angui d'Averno
contra il genere uman quando delira?

5

Questa, ch'a noi tante fessure aperte
mostra a sé stessa in polvere dissolve,
qual ne le piagge d'Africa deserte,

10

teco, o mortale, a conferir risolve
che se la terra e 'l Ciel non ti converte,
converterà le tue grandezze in polve.

ivi, p. 138.

Sonetto Per la peste di Napoli.

Altri sogna veneni, altri figura
inclemenza di ciel, rabbia di stelle.
Tutte favole e sogni: altra sciagura
la gran città da' fondamenti svelle.

Le delizie de l'arte e di natura
una elisia magion fan che s'appelle;
ma nel lusso infernal si raffigura
una nova Persepoli o Babelle.

5

Tu, giusto Dio, vendicator di queste
sozzure, hai sciolto in fra l'immonde genti
lo stigio drago a vomitar la peste, 10

per dimostrar ch'a castigar nocenti
fra le delizie sue, l'ira celeste
nel Paradiso stesse arma i serpenti.

ivi, p. 139.

Dopo la peste del 1656.

Scorro queste contrade, e quando spero
trovar l'incontro degli antichi amici,
altro non trovo, oimè, d'erte pendici,
nuda terra, erme stanze, aspro sentiero.

L'orrida peste, or chiude un anno intiero, 5
tante vite troncò da le radici
ch'altro non resta agli uomini infelici
fuor che di morte un immortal pensiero.

E, quando fia ch'a pullular ritorni
il mondo estinto, avrà già chiusi a queste 10
misere luci eterna notte i giorni.

Oh! piaccia almeno al regnator celeste
ch'al nostro clima ogn'altro eccidio torni,
fuor che 'l nome essecrabile di peste.

ivi, p. 140.

Preghier a Dio in tempo di peste.

Signor, l'opra gentil de la tua mano

tue delizie distrugge e tuo contento,
e con impeto tal ch' in un momento
veggo i monti di strage alzati al piano.

Pena certo adeguata al fallo umano
ch' uom, ludibrio del mondo, e vivo e spento,
o sortisca animato il monumento,
o sia d' un antro abitator profano.

5

Ma qual pregio è pugar l' Altitonante
col fango? E quando in cenere e faville
ritorni 'l mondo, al fin di che ti vante?

10

Maggior gloria sarà che le pupille
apra al sole un cadavero spirante,
che dalla destra tua ne cadan mille.

Giovanni Giacomo Lavagna, *Poesie*, Napoli, de Bonis, 1671, p. 16.

Amante si paragona al monte Vesuvio.

Mal gradito amator, fido e costante,
il paragone io son, o monte altero,
di te, che sembri ameno e verdeggianti,
e poi nutri nel sen incendio fiero.

Tu ognor vomiti al ciel fumo sì nero
ch' oscurato del sol rende il sembiante.
Io turbo il volto del mio Sol severo,
caldi e rochi sospir spesso esalante.

5

Tu percuoti Giunon col fier muggito.
Co' lamenti l' orecchio in tutte l' ore
d' una sorda fer' io, che m' ha ferito.

10

Tu sul dorso hai la neve, al sen ardore.
Io nel regno d'Amor, egro e schernito,
gelo porto a la lingua, e foco al core.

Giuseppe Artale, *L'alloro fruttuoso*, Napoli, de Bonis, 1672, p. 14.

Il terremoto di Ragusa (da FERRERO G., *Lirici marinisti*, cit.).

Circonferenza il ciel, punto inchiodato
la terra è in centro, e pur tremar la sento.
Come? forse soggetto a nobil fato
Cede l'ordine eterno al violento?
No, no, scote un Tifeo monte inceppato, 5
a sveller torri ogni vapore è lento;
né move immoto il suol spirto esalato,
né milesia vertigine né vento.
Uom tu sei, se reo pecchi e non gemi,
vuol che, Cristo morendo, il mondo tremi. 10
Quinci or che al primo error giungi il secondo,
già sono, anzi che sieno i giorni estremi
i falli tuoi paralisie del mondo.

Biagio Cusano, *Poesie Sacre*, Napoli, Passaro, 1672, p. 71.

Per lo sangue di San Gennaro che bolle racchiuso in vaso di vetro.

Gli stupor che cantò Grecia sovente
del favoloso già fonte d'Epiro,
o con qual gloria or qui veraci ammiro
del sangue di Gennaro al rio bogliente!

L'accese orride fiamme ecco qui spente, 5

che dal Vesevo, anzi da l'Orco usciro.
E 'l foco amante de l'empireo giro
s'accende, ov'era estinto, in petto argente.

Sangue, che chiuso in vetro cavo io scerno,
qual Pelican n'avviva e tragge al soglio
ch'ha sul ciel di cristallo il Re superno. 10

Per affondar, per rintuzzar l'orgoglio
del tenebroso faraon d'Averno
poco sangue è Mar Rosso, un vetro è scoglio.

ivi, p. 73.

Sonetto Al medesimo santo martire, per l'incendio del Vesuvio.

Ecco la tua città vicina or langue
a le sulfuree sue ceneri estreme,
vergine, che svenato hai teco insieme,
con gigli di candor, rose di sangue.

Tuo sangue a noi sia Tau, che renda esangue
L'Angelo percossor, ch'armato freme:
da le celesti tue rose supreme
ratto fugge l'antico, orribil Angue. 5

Sia neve il tuo candor, nostro riparo,
e tempri de l'eterna irata prole
l'incendio che minaccia a noi sì amaro; 10

poiché, qualor per la terrena mole
fa le sue nevi biancheggiar Gennaro,
scoccar non può strali di foco il Sole.

ivi, p. 20.

Terremoti, e Tuoni sono castighi de' peccatori

Dal procelloso già Spirto Infernale,
Che'n Ciel soffiar su l'Aquilone ambio,
Gonfio il tuo cor, levossi alto su l'ale,
Ed al Ciel ribellarsi anch'egli ardio.
Hor quel reo Spirto stesso ecco t'assale, 5
Ministro horrendo de l'irato Dio:
Turba la Terra, e 'l Ciel, perché 'l gran fio,
Empio, tu paghi al tuo gran fallo eguale.
I vapor de' suoi soffi atri, fumanti
Scoton del Mondo il vasto sen sotterra, 10
E producon su 'l ciel nubi tonanti.
Apre il Ciel tetre nubi; e già t'atterra
Morto a' suoi tuoni: e baratri tremanti
Già, per darti la tomba, apre la Terra.

ivi, p. 69.

Mentre nella festa della Madonna Santissima del Carmelo l'incendio del Vesuvio minacciava rovine priegossi la Vergine che ne liberasse Napoli.

Ergon sovra il campano sperto monte
i tartarei Tifei moli fumanti
per quei puri adombrar lumi stellanti,
onde tu, gran Reina, orni la fronte.

Or che sovra il Carmelo apri orizzonte 5
a quel benigno sol di cui t'ammanti,
deh, fuga le caligini tonanti
la giù nel patrio lor fosco Acheronte!

Soffiato il vampo strepitoso e roco
da spirto di procelle, or cresce e pare 10

ch'un Regno a le sue fauci ancor sia poco.

Si riserbano a te prove sì rare:
per ammorzar lo smisurato foco
sol di Maria sarà bastante il mare.

ivi, p. 74.

Per lo sangue bogliente del medesimo santo, liberator di Napoli dall'incendio del Vesuvio.

Ne' suoi tremendi ed infocati orrori
di stupor, di terror gela l'Inferno
che del sol de l'ardente Amor superno
tanto estivi un Gennaro abbia gli ardori.

De la gelida morte a scorno, a scherno, 5
il sangue in gelid'urna arde in bollori,
e con purpurei sembra alti fulgori
in fragile cristal piropo eterno.

Fumo superbo in sul Vesevo or langue,
svanito in fumo e sibilando roco 10
così grida di Stige il pallid'Angue:

-Ahi, che Gennaro al mio tartareo loco
tragge (mentre congiunge il foco al sangue)
la guerra e sangue, e la ruina a foco -.

ivi, pp. 162-163.

Le reliquie del glorioso martire San Gennaro riparano Napoli del fuoco del Vesuvio.

Del gran volar de' sempiterni allori,

pompe d'arco fastoso e trionfante,
son trionfati i fulmini sonori
che vibra da l'Olimpo Orco tonante.

Cener di Laomedonte era costante
riparo ad Ilio in bellicosi orrori;
né mai, finché il rapisse Itaco errante,
Troia s'incenerì ne' Greci ardori.

5

Ma qui per sacro allor, cener beato
contra le fiamme del tartareo Tauro
l'avanzo abbiám del martire svenato.

10

Ei su per gli archi de' cieli in carro d'auro
sa vincer morto e trionfar piagato:
e 'l suo cenere stesso al Santo è lauro.

ivi, p. 78.

Per l'incendio del Vesuvio a Napoli.

Fuma orgoglioso il monte, e rotto or giace
da le superbie del suo proprio ardore:
cade e spira, cadendo, anco terrore,
ch'esser minaccia a noi tomba vorace.

Ostinata Sirena, a tanta face
tu, qual pirausta, hai pur gelato il core,
ma non col gelo del divin timore
che 'n rio di pianto il sommo Sol disface.

5

Quando il Greco divenne aspe a' tuoi canti,
favola fu che miserabil gioco
tu fossi delle false acque spumanti.

10

Ma favola non è che tu fra poco
(se non l'ammorzeran l'acque de' pianti)
svanirai con quel fumo entro quel foco.

ivi, p. 80.

Per l'incendio del Vesuvio, al peccatore.

Uscito dal suo centro atro e profondo,
mostruoso per l'aria erra l'Inferno,
quasi di novo al trono in Ciel superno
ardisca d'aspirar lo spirto immondo.

Già con la lingua di fuoco io sento Averno
de' nostri falli accusator facondo;
già con le rote del gran fumo io scerno
nere fortune minacciarsi al mondo.

5

Alma di sasso, ed in ardor cotanto
pur dura te ne stai? Né ti consumi
quand'anco un monte è da quei vampi infranto?

10

E far non ponno lagrimar tuoi lumi
quei sì fumosi orrori? Alma, deh quanto
sei più secca a le fiamme e cieca ai fumi!

ivi, p. 141.

A Nostro Signore, pregandolo per la sua santissima passione a liberarci dalla peste.

Frode fu de l'antico Angue infernale
s'ei già condotto da divote antenne
pur d'angue in forma d'Epidauro venne
sul Tebro a dileguar morbo fatale.

Ma vero di pietà prodigio avvenne
quando Israel mordea tosko mortale:
ché per serpe di bronzo al tetro male
moribondo l'Ebreo salvo divenne. 5

Deh, crocifisso Amor, tu dunque or cura
cotanti afflitti in reo contagio absorti: 10
risponda il figurante e la figura.

Da le tue piaghe il sangue unga e conforti
le nostre piaghe; e la tua morte dura
così dure da noi tolga le morti.

Pietro Casaburi Urries, *Sirene*, Napoli, de Bonis, 1676, p. 22.

Bella donna campata da un naufragio, Sonetto XXII (da CALCATERRA C.,
Lirici marinisti, cit.).

D'alato pino i carbasi volanti
Da' lidi di Partenope sciogliea,
E con rapida prua l'Egeo fendea
Chi sembrava Ciprigna a' bei sembianti.
Ma, per l'aere risorti Euri baccanti, 5
Risvegliar tempestosi atra marea,
E tosto in mar, che torbido fremea,
Naufraghe dissipar le vele erranti.
Cadde la bella ancor, ma 'l salso suolo
Mentre notando arò fra l'alghè amare, 10
Salva pur giunse in su la riva a volo.
Ma, se preda non fu dell'onde avare,
Meraviglia non è: che nascer solo,
E non morir sa Citerea nel mare.

ivi, p. 72.

Sonetto per lo 'ncendio del Monte Vesuvio. Al padre Angelico Aprosio Vintimiglia.

Arde Vesevo, e con baccanti ardori
sputa in aria talor baleni ardenti,
maschera d'atri fumi i dì lucenti,
uccide l'erbe a' campi, all'erbe i fiori.

Crolla Cibeles intorno, e co' pastori
seppelisce nel foco i bianchi armenti,
e di fiamme innalzando ampi torrenti,
voragini disserra a' suoi bollori.

5

Reso del Ciel ministro, ha più d'un telo
contro alla Terra, onde d'oblio la copra,
mentre adugge ogni valle, arde ogni stelo.

10

Né fia stupor: d'un giusto Cielo è l'opra.
S'oprò monti la Terra incontro al Cielo,
or monti il Ciel contro la Terra adopra.

Giuseppe Artale, Sonetto, in *Enciclopedia poetica* I, Napoli, Roncagliolo, 1679.

Hor, che di pace ogni mio voto à voto
Rende Giano tremendo; e crudo al fine
Più, che 'l Vandalo acciario, e 'l ferro Goto
Ritorna il Franco, à trucidarmi il crine:

Hor, che 'l mio trono in Marzial tremoto
Nel mirar, nel soffrir stragi, e rapine,

5

Termina in precipizio; e vanno à nuoto
Sù le lagrime mie le mie ruine:

Hor, che i miei figli, e i miei tesor disperde
Man, che m'inceppa; e de' miei Regni (oh Dio) 10
Mentre si strugge l'un, l'altro si perde

Se cotanto m'affligge astro sì rio,
Sveglin, per ritornar mia speme al verde,
O l'armi un Carlo, e la pietade un Dio.

Biagio Guaragna Galluppo, *Poesie*, Napoli, Paci, 1679, pp. 63-70.

In occasione di calamità s'implora la Divina Clemenza.

Non più, Signor, deh frena
Le tue giuste vendette, i tuoi furori,
E dagli sdegni tuoi, da tuoi rigori,
Con destra di pietà, ferma la piena;
Non più, Signor, che molto 5
Han di spavento i tuoi fulminei strali,
E i nostri sensi frali
Soffrir non san, de tuoi gastighi il volto.
Non più, Signor, che benche lenti, e tardi,
Del'arco tuo son troppo acuti i dardi. 10

Sò ch'ogni pena è lieve,
Contrapesata al mio mortal difetto,
Che per cagion del'infinito oggetto,
Ch'offeso vien, troppo è pesante, e greve;
Sò, che il Baratro inferno, 15
Non hà supplitio al mio peccar condegno,
Benche sia l'empio Regno,
D'inesausti tormenti, erario eterno;

Sò che à fronte à miei misfatti è poco,
Di Dite il ghiaccio, e d'Acheronte il foco. 20

De la giustitia irata,
Se inchini à secondar gli acerbi voti,
A che tardi i flagelli? à che non scuoti
Il tridente fatal con man sdegnata?
Del tuo braccio tonante, 25
Fia vil trofeo, incenerito il mondo;
E dal centro profondo,
Sveller la terra, e l'Ocean sonante;
Che sò, che à un cenno tuo, render distrutto
Puoi l'Universo, e annichilare il tutto. 30

Ma desolar se brami,
De la mole mondana i campi immensi,
Chi fia poi, che à tuoi tempîi Arabi incensi
Sfumi, e 'l tuo santo nome invochi, e chiami?
Forse de i Regni oscuri, 35
Fia che la plebe incatenata isnodi,
La lingua à le tue lodi.
E buccinar le glorie tue procuri ?
Ahi, che ben sai, che di bestemmie eterne,
S'odon sempre ulular, le stanze inferne. 40

Ancor forse, mio Dio,
Non hai l'aspro rigor lo stratio atroce,
Che t'inchiodò sù la purpurea Croce,
E l'Empietà Giudea, posto in oblio?
Forse ancor viva serbi 45
La memoria crudel de tuoi tormenti;
E vuoi contro i viventi,
Vendetta far dei tuoi martirii acerbi?
Già che del huom l'iniquità rassembra,
Più che mai presta à lacerar tue membra. 50

Sì sì, pur troppo è vero,
 Che del perfido Ebreo, viè più inumano
 Per isvenarti il Popolo Cristiano,
 Tien già pronta la destra, e 'l cor severo;
 La cattolica fede, 55
 Di misteri Divin, Madre ferace,
 Qual favola mandace,
 Dal volgo de' fedeli hoggi si crede;
 E sol per uso, e per profani affari,
 Si frequentano i Tempj, e i sacri Altari. 60

La speranza avvilita,
 Mira l'ancore sue giacere infrante;
 E con pavide voglie, e cor tremante,
 Conschia del suo mancar langue schernita.
 Di carità l'ardore, 65
 Dal'invidia, e dagli odii oppresso, e vinto,
 Più non fiammeggia, estinto,
 Degli sdegni trà i flutti, e del livore;
 E 'l core uman, trà mille vitii involto,
 Di tè l'amore hà nel oblio sepolto. 70

Dunque l'acuta spada,
 La tua giustitia hà di brandir motivo;
 Resti, dunque di vita il mondo privo.
 In diluvii dal Ciel l'incendio cada;
 Miri l'Età presente, 75
 Di tue minaccie, i consumati effetti;
 Svellansi i cor da i petti;
 Piova dal'Etra omai fiamma cocente;
 Al'Empio mondo, il funeral s'appresti,
 E nel cenere suo, sepolto ei resti. 80

Ma nò! che dunque invano,

Con cambio tal ch'ogni intelletto eccede,
 Lasciasti tù la tua stellante fede,
 Da Dio fatt'huomo, e da Celeste umano?
 Vergine Nazarena, 85
 Del fragil sesso, e di Giudea Fenice,
 Scegliesti in Genitrice,
 Di virtù colma, e d'ogni gratia piena,
 Dentro il cui grembo, al Ciel di gloria uguale,
 Maturar ti convenne il dì natale? 90

Di quelle piaggie intatte,
 Che fioriscon la sù di gigli, e rose,
 Ove un eterno Aprile l'ali pompose,
 Di nettare immortal conspersa batte,
 I nevosi ruggiti, 95
 Venisti in vece à sostener di Coro?
 E confonder con l'Oro,
 Le tue querule voci, i tuoi vagiti?
 Quando reggia un Presepe, e due Giumenti
 Fur tue guardie fedeli, e tuoi Sergenti? 100

Fuggitivo anelante,
 Ti vide il Nilo in sù l'Egittie sponde,
 E per pietà tutto disciolto in onde,
 Corse à bacciar le tue divine piante;
 Ovunque orme imprimeva 105
 Il tuo tenero piè sù i verdi piani,
 Di fiori messicani,
 E di ligustri, un Popolo sorgeva;
 E 'l Sol, fatto Elitropio à i lumi tuoi,
 Volgea colmi di ossequio i raggi suoi. 110

Di Rama, e di Rachele
 I flebili ululati, e i mesti pianti,
 Poiche cessar, de' trucidati Infanti,

E cesse à i fati il regnator crudele;
 Uditti il Tempio Ebreo, 115
 Trà i suoi Dottori ammaestrar le Genti;
 E in vin l'onde correnti,
 Trasformar ben ti vide il Galileo,
 E trasmutarsi à cenni tuoi divini,
 Liquidi argenti in lubrici rubini. 120

Di Sidonia, e di Tiro,
 Oprar da te miracoli inauditi,
 Mirar sovente i popolati liti.
 Et ammirotti il Palestino, e 'l Siro;
 Del limpido Giordano, 125
 E del bel Siloè, l'onda sì pura,
 Le leggi di natura,
 Spesso in franger mirà dalla tua mano.
 Et ubbidire à tuoi sublimi accenti,
 La morte, il Fato, il cielo, e gli Elementi. 130

De la Città funesta,
 Che di torbide fiamme hà fori, e tetti,
 I tuoi Signore imperiosi detti,
 Anche la turba à secondar fù presta;
 Ma gl'immensi stupori 135
 Del tuo valor, se fia che alcun distingua,
 Mai potrà mortal lingua,
 De tuoi stenti narrar, de tuoi sudori,
 Sol tù, mio Dio, che al sofferir sì pronti
 I sensi havesti, i tuoi martirii hai conti. 140

Del deserto romito,
 Del'Oliveto, e del Calvario à i dumi
 Di sangue aspersi, e di sudore i lumi
 Meco, ò mio bene, à raggiar t'invito;
 Mira, che ancor fumanti 145

Degli ostri tuoi son del Calvario i sassi;
Mira sopra i tuoi passi,
Del fronte tuo, le Porpore stillanti;
Ostri, e porpore sacre, Io vi saluto,
E vi porgo d'ossequio umil tributo. 150

Drizza il guarda, e rimira,
Sù le cime sassose il tronco indegno
Ch'oggi di vita, e di salute è segno;
La tua trafitta umanità, deh mira;
Della Lancia, e de i chiodi, 155
Non vedi tù di sangue ancor feconde
Le ferite profonde?
E de i canapi attorti i fieri nodi?
Ahi! ben sò, che i tuoi scherni, i tuoi tormenti;
Con occhio di pietà miri presenti. 160

Dunque d'affanni tanti,
Qual la mercede? il Guiderdon qual fia?
S'oggi preclusa, à l'Equità è la via,
Applauder vuoi de la Giustitia à i vanti?
Nò, Nò, Signor, si arresti, 165
Del tuo vindice sdegno oggi il rigore;
Sù trionfi l'Amore,
Spezza del'ira tuoi gli archi funesti,
E regni, e viva illimitata, e senza
Termine tua pietà, l'alma clemenza. 170

Goda il mondo redento,
De tuoi sudor, di tue fatiche, i frutti,
Del sangue tuo ne i pretiosi flutti,
Resti del tuo furor l'incendio spento;
Ne l'onda redentrice, 175
Che smaltò del Calvario i duri calli,
Di Rubin, di Coralli,

Trovi i naufragii suoi, morte infelice.
Habbia pace la terra, et abbattuto
I vuoti regni suoi, lagrimi or Pluto. 180

Io quì prostrato, e chino,
Mio Creator, mio Redentor ti chiamo,
E mentre il viva alla Clemenza esclamo,
Umiliato, ecco al tuo piè m'inchino;
Le tue piante inchiodate, 185
De le lagrime mie, col caldo rio,
Ecco irrigar vogl'io,
Venite, ò chiodi, e questo sen piagate;
Fà tù Signor, che le tue piaghe istesse,
Per man d'Amor sian nel mio core impresse. 190

ivi, pp. 93-99.
Per una seccità s'implora il Divino soccorso.

Del Zodiaco le vie,
Trè volte, e più giù. già traversate havea
La quadriga Febea,
Che dà bando à la notte, e reca il die;
Nè da l'arido polo 5
Brevi stille di pioggia, ò di rugiada,
Sopra l'Ebreà contrada,
Cader fù vista à dissetar il suolo,
Che dal Libano lungi, e dal Carmelo,
Havea le Nubi esiliate il Cielo. 10

Inferma, sitibonda,
Languia la terra in van, dal Verno argente
A la sua sete ardente,
Anelante attendea pioggia feconda;
De la stagion gentile, 15

Aspetta indarno i floridi tesori,
D'erbe ignudo, e di fiori,
Vergognoso comparve il mesto Aprile?
E 'l crin di polve asperso, il suo viaggio,
Proseguir non ardia, lacero il Maggio. 20

Altri incendii, e funesti
Nembi d'ardor, del infocata fronte,
Spirava Eto, e Flegonte,
De l'estivo bollor, nei di molesti,
Da le campagne apriche, 25
Fuggia lontan l'Agricoltor calloso.
Che il suo frutto aristoso,
Non attendea, da l'infecunde spiche,
E prevedea, de l'imminente Autunno,
Steril di pregi lor Bacco, e Vertunno. 30

Degli umidi alimenti,
Degli umori bramati, il suol già privo,
Del benefico rivo,
Invan sperò gl'irrigatori argenti;
Inaridito il fonte, 35
Polveroso il ruscello, e secco il fiume,
Allattar non presume
Pover del nettar suo la valle, el monte;
Et assetati in sù l'arsiccia sponda,
Gl'Armenti indarno à ricercar van l'onda. 40

Quando dal suo stellante
Trono, c'hà per scabel gli Empirei giri,
Le querele, e i sospiri,
Compatì d'Israele il Dio tonante;
Tosto nel Divin seno, 45
Destarsi udì quella pietà che nata
Con lui nella beata

Mente languir non sà, né venir meno,
Onde repente il suo profeta Elia,
L'arsa Samaria à ristorare invia. 50

Copiose procelle,
Al Divin cenno ubbidienti, e liete,
Per ammorzar la sete,
De l'adusto terren mandar le stelle.
Ecco di fiori, e frutti, 55
Fertili i prati, e d'abbondanti biade,
Biondeggjar le contrade,
E d'Erbette vestirsi i campi tutti,
E del nobil Giordan, presso i cristalli;
Menar gli Ebrei Pastor festivi i balli. 60

Sò ben, che fur dovuti,
Signore à l'empio Acab gli aspri flagelli;
Che con spirti rubelli,
Offrì d'incensi al suo Baal tributi.
Negare ancor non voglio, 65
Che de i castighi tuoi, di tue vendette;
Le fulminee saette,
Irrita ogn'ora il Cristiano orgoglio,
E de la destra tua gli sdegni ardenti,
Dei nostri errori al paragon son lenti. 70

Mà sò, che la Divina
Ira, mio Dio, lunga stagion non dura,
E 'l Ciel per sua natura,
Più al perdonar, che al castigare inchina;
E sò che mai non prendi 75
L'arco per fulminar dardi fatali,
Se dagli empìi mortali,
Provocato non sei con falli orrendi,
E sò ben che talhor lo strale incocchi,

Per ferir noi, mà altrove poi lo scocchi.	80
Pietà Signor; deh gira L'orecchio à i mesti, e queruli ululati, Degli orfani affannati, De le vedove afflitte i pianti mira; Sciolto il crin, scalzo il piede, Catenata la gola, attorto il crine, Di penitenti spine, Chiedon le verginelle à te mercede, E imploran tua pietà, tristi, e devoti, Di cenere conspersi i Sacerdoti.	85 90
De la tua plebe à i prieghi, Benignissimo Dio, l'ira deponi, Non più fulmini, e tuoni, Non più la chiesta gratia à noi si nieghi; Di mille mali oppresso, Si affligge, e langue il Popol tuo fedele: Da tirannia crudele, Da penuria, e da morbi ogn'or depresso, E trà i rigor di bellici tumulti, Palpita esposto à martiali insulti.	 95 100
Già di Pachino infido, Tripudia ancora il contumace ardire, E di furie delire, Fatto è teatro di Triquetra il lido. Del Belga e del Germano Ciel, perturba il seren Gallica tromba, E non lontan rimbomba Dal Esperia d'Enio l'impito insano, E sembran già da fanti, e da Cavalli, Calpestate languir, l'Itale valli.	 105 110

Piovon d'Astri infelici,
 Malefiche influenze, egri malori,
 Febrifici vapori,
 Corrotte qualità, fiati nemici;
 Indomita e Baccante, 115
 Già per tutto la morte erra, e delira,
 E saccheggiar si mira,
 Mille vite la Parca in un istante,
 Onde di Stige il Gondolier dolente,
 Non basta à tragittar la morta gente. 120

Mà frà stratii cotanti,
 Onde l'umanità colma è d'affanno,
 Stimasi il maggior danno,
 Rimirar de le nubi aridi i pianti,
 De l'Aquario nevoso, 125
 Varcò le stanze il condottier del giorno,
 Senza che goccia intorno,
 Si vedesse cader d'umor piovoso,
 Al guizzante Delfin fè poi tragitto,
 E pur langue assetato il mondo afflitto. 130

Visitò del Montone,
 Il pianeta maggior le corna aurate,
 Mà d'acque sospirate,
 Minima stilla à Noi non diè Giunone;
 E se tal hor comparve 135
 Nube improvvisa ad imbrunire il seno,
 De l'Etereo sereno,
 A i soffi d'Aquilon tosto disparve,
 Onde ogni nostra speme in un momento,
 Portò sù l'ali sue rapido il vento. 140

Or ecco che del Toro,
 Sù le lucide terga il Sol già poggia,

E d'aspettata pioggia,
 Spera indarno la terra alcun ristoro;
 Inariditi, in tanto, 145
 Giacciono i fiori in su 'l natal, già spenti,
 Sol sù gli occhi a i viventi,
 In largissima vena inonda il pianto,
 Forse perche con lagrimosi eccessi,
 Spera avvivar le agonizanti messi. 150

Signor, se vuoi che pera
 L'afflitta gregge tua, concedi almeno,
 Che mieta in un baleno,
 Le meste vite lor morte severa;
 O fa pur che discenda 155
 Dal'Etra ardente il minacciato fuoco,
 Che di strage ogni loco
 Colmi, e d'ultrici fiamme il tutto accenda,
 E da la tua sterminatrice spada,
 Abbattuto, e trafitto il mondo cada. 160

Ahi nò! mio Dio non fia,
 Che la giustizia à la pietà prevaglia,
 Del Popol tuo ti caglia,
 Che umiliato i suoi sospir t'invia,
 Ben sò che umil preghiera, 165
 Copioso ruscel, d'estrarre impetra,
 D'Oreb da l'aspra pietra,
 Per dissertar l'Ebreà falange intiera.
 Che mentre attende un tal prodigio mira,
 Del braccio tuo l'Onnipotenza ammira. 170

Sù, sù, piovete ò Cieli,
 Sù scioglietevi ò nubi in piogge ondose,
 Ne l'onde rugiadosa,
 L'alta pietà del sommo Dio si sveli;

Ecco di Giuno i Campi, 175
 Nubilosa ricopre umida veste,
 Già di nembi, e tempeste
 Forier fremono i tuoni, ardono i lampi;
 Ecco noto opportun, gli umor bramati
 Versa, e profonde à fecondare i prati. 180

Il suo vigor natio,
 Cere rifiorata ecco ripiglia,
 La florida famiglia,
 Ridente esulta e si riempie il Rio;
 O del divin Monarca, 185
 Clemenza inesplicabile, e sovrana,
 Che in soccorer l'umana
 Necessità non fù mai lenta, ò parca,
 Padre, e Dio, siam noi figli, egli ci sferza
 Per ammonirci, e flagellando ischerza. 190

ivi, pp. 237-248.

Per la rivoluzione di Messina.

Ghirlandato d'olivo,
 Godea l'Italo Ciel pace beata,
 Mentre l'asta ferrata,
 Lungi da suoi confin volgea Gradivo.
 L'Iride rugiadosa, 5
 Bella alunna del Sol di meraviglia,
 Primogenita figlia,
 Arco amico intessea con man di rosa,
 E del Tirren sù le concordi sponde,
 Di festosa allegria brillavan l'onde. 10

Quando i latrati infidi,
 De l'infame Cariddi, e 'l flutto insano

Del Pelago Sicano,
 Fer risuonar di contumacia i lidi;
 Del suo gorgo spumante, 15
 Dentro i vortici ondosi, ecco si vede,
 Far naufragio la fede,
 E trionfar la fellonia Baccante;
 Già sù l'alto Pachino ecco rimbomba,
 Con rubellante suon bellica tromba. 20

Seditiosa Enio
 Sveglia à l'armi le destre, à l'ira i cori,
 Di martiali ardori,
 Sparge nemi, e procelle il Tracio Dio.
 L'anguicrinia Aletto, 25
 Dal fondo Acheronteo spiegato il volo,
 D'atro veneno il Polo,
 E di tosco letale hà il Mondo infetto:
 Già vibrando frà noi l'Ereba face
 Fà per tutto avampar fiamma pugnace. 30

Stanca l'Etena fucina,
 Di Piragmon l'infaticabil mano,
 Parche porga Vulcano,
 Armi rubelle à l'infedel Messina;
 Non più del Giove Ibero, 35
 Ligio al regnar di folgori temuti,
 Somministra tributi,
 Per ferir de Titani il capo altiero,
 Mà erutta sol, dal cavernoso scoglio.
 Fiamme, di Scilla à fomentar l'orgoglio. 40

Deh, qual ombra funesta,
 Del Peloro gentil la fè sì pura,
 Rende torbida, e scura?
 Qual crolla le sue cime, atra tempesta?

Qual guardo pestilente, 45
 De li suoi Campi affascinati hà i fiori?
 Di Lilibeo gli Allori,
 Qual atterra, e deturpa Austro fremente?
 Ahi! che un sol dì di tanti lustri, e tanti
 Di glorie adorni, hà divorato i vanti. 50

Ambition nociva,
 Ch'è di torbidi ingegni aspra tiranna,
 Mentre se stessa inganna,
 Desta risse, e rancor, discordie avviva;
 Meschinella tradita 55
 Da i propri figli, ò di Triquetra onore,
 Da Cittadin furore,
 Confessar ben ti puoi schiava avvilita;
 A che fremi? à che piangi? à i tuoi deliri,
 Scarse pene saran croci, e martiri. 60

Già de l'Aquila Ibera
 Sotto l'insegne Eserciti adunati,
 Vibran globi infocati,
 Per debellar la tua perfidia altera;
 Di veliferi Abeti 65
 C'han di canne tonanti onusto il seno,
 Popolato Tirreno,
 Mira Regni volanti in grembo à Teti,
 E da Remi infiniti ogn'or battuto
 Il ceruleo suo crin, fatto è canuto. 70

Del Monarca sdegnato,
 C'hà di due Mondi il riverito Impero,
 Tutto il poter guerriero,
 Le tue superbie è à sterminar drizzato,
 Ne sol de Regni Aviti, 75
 Muove à tuoi danni, i Popoli devoti,

Mà da confin remoti,
Armi confederate avvien che irriti;

Temeraria, che sperì?
Che pensi tu? stimi, che sola basti 80
A far lunghi contrasti?
Insensato sperar, folli pensieri;
Un sol punto tu sei,
In paragon de le oppugnanti schiere;
Da tante Aste Guerriere, 85
Come schermir potransi i tuoi Tifei?
Tuo nemico anche è il Ciel, che i suoi flagelli
Manda spesso à punir petti rubelli.

Di Dio l'invitta destra,
Hà per suo stile il fulminar Giganti, 100
E sol d'ire tonanti
Son bersaglio Babelle, e Flegra alpestra;
Mà tù forse confidi
Nel Gallico soccorso: Ah! non paventi
Tù le Galliche Genti? 105
Troppa lubrica sei, troppo ti fidi;
Non sai, che à vendicar l'ingiuria antica,
L'ultrice Gallia or ti si finge amica?

Quel tuo Vespro fatale,
Che con tanta empietà la Francia offese, 110
Vuoi tù, che 'l cor Francese,
Habbia per amor tuo posto in non cale?
Quel barbarico insulto,
Che seppe provocar de i Franchi Regni,
I Giustissimi sdegni. 115
Credi tu, che passar ne debbia unulto?
Qual merto hai tù col Franco Rè, qual vanto
Che del suo Scettro osi presumar tanto?

Giurata è la vendetta,
 Sopra il tuo capo e se ritarda ancora, 120
 Ad arte è la dimora,
 Più certo tempo al eseguir si aspetta,
 A le miserie estreme,
 Sarai condotta indi nel ferro, e foco,
 Sarai pastura, e gioco: 125
 Quando sian le tue posse in tutto sceme,
 Sarai vittima tù per tutto il Regno,
 Del Gallo offeso, à sodisfar lo sdegno.

Né stimar, che di stato
 Solo interesse il Franco duce invoglia, 130
 A secondar tua voglia,
 Perche si mova in tuo soccorso armato;
 E ver ch'è suo profitto,
 Che intesi à danni tuoi da Lidi Iberi,
 Movan legni guerrieri, 135
 Et al eccidio tuo faccian tragitto,
 Acciò più brevi le Francesche spade,
 Altrove à i lor trofei spianin le strade.

Mà non è così vile,
 O scarsa di valor la destra Ispana, 140
 Che l'audacia inumana,
 Non basti à rintuzzar del brando ostile;
 De temerarii insulti,
 Conculcherà, reprimerà l'ardire,
 E fra 'l sangue, e frà l'ire, 145
 Fia ch'altiera trionfi, e lieta esulti,
 E le franche alterigie oppresse, e dome,
 D'inclite Palme adorerà le chiome.

E tù cattiva, afflitta,

Odi Cariddi tua Città più infida, 150
 sotto l'asta omicida
 dell'Austriaco Campion cadrai trafitta.
 Tu da lo sdegno Ispano,
 spettacolo d'orrore à terra spinta,
 Vedrai di sangue intinta, 155
 Strugger le pompe tue Marte e Vulcano,
 E porterai con vergognoso volto,
 Di Catena servile il collo avvolto.

Il Gallo, il Gallo stesso,
 Che per te pugna, e con suoi vanni arditi, 160
 Volò sopra i tuoi liti,
 Egli al tuo funeral nutre il Cipresso,
 Ah! non sai tù, che il Gallo
 Tradì di Marte i mal celati amori?
 Pensar ch'arti migliori, 165
 Teco usar voglia d'imprudenza, è fallo;
 E vedrai ben, che tuo maggior nemico,
 Fia del pugnante Ispano, il Gallo amico.

Id., in Seconda parte delle *Poesie*, Napoli, Paci, 1680, pp. 62-70.

Si confuta l'opinione di coloro, che attribuiscono alla forza de' Pianeti, et all'influssi delle Costellazioni gli humani avvenimenti, affermando che 'l tutto dipende dal Divino volere, del quale sono ministre la Fortuna, la Sorte, il Fato, il Destino, come cause seconde.

Con bestemmie insensate il volgo ignaro,
 Gonfio d'orgoglio, e d'ira,
 Odo, che ognor s'adira
 Contro il fiero Destino, e 'l Fato avaro.
 De l'iniqua Fortuna, 5
 Che chiama instabil Dea, Diva incostante,

Contro la Ruota errante
Infette di venen calunnie aduna:
E la Sorte maligna, invida, e fella
Con sacrilego ardir biasma, et appella. 10

Non manca nò chi di Giunone ad onta
Contro l'Ethereo Regno
Di satirico sdegno
Arma la lingua, al maledir già pronta:
Contro gli Astri lucenti 15
Vibra fulmini ogn'or di rabbia insana
Empia lingua profana,
Che par, che 'l Ciel disonorar pur tenti;
E benche il Ciel da noi sia così lunge,
Pur di costei la frenesia vi giunge. 20

Dice, che benche fulgido, e sereno,
Di sinistre influenze,
Di stragi, e pestilenze
Un'erario mortal nasconde in seno;
E che quei lumi aurati, 25
Che fregian d'oro il suo lucente grembo,
Fioccan di mali un nembo,
D'influssi rei dispensatori irati;
E benche sian del Mondo aurei fanali,
Son d'infauste sventure anco canali. 30

Di Saturno, e di Marte i guardi infesti
Chiama, e di Citherea
La luce immonda, e rea,
E di Giove, e Mercurio i rai molesti:
Né de la Dea di Delo, 35
De la notte prefetta, a i puri argenti,
A i rai nottilucenti
Perdonar sà chi non perdona al Cielo;

Anzi al medesimo Dio, che apporta il giorno, Erge in faccia colui Trofei di scorno.	40
Sia di lume inesausto inclito fonte, Degli Astri eterno duce, Regga con fren di luce Per l'Eclitiche strade Eto e Flegetonte, Dispensator di vita, D'ogni creato ben padre fecondo, Ristorator del Mondo, Gran lampada del Ciel, raggicrinata; Che pur dirà, ch'il lume suo benigno, Co' maleficii ancor divien maligno.	45 50
Così dal Ciel, non dal Celeste Authore, Dagli Astri, e non da Dio, L'evento, ò buono, ò rio, Stima, che vien con temerario errore. Al Fato, et à la Sorte. Attribuisce sol, ciò che destina, La volontà divina, Arbitra de la Vita, e de la Morte. E crede ancora, ò sia letitia, ò lutto, Che sia capriccio di Fortuna il tutto.	55 60
D'ogni poter l'Onnipotenza priva, Il sommo Dio negletto, Ogni evento, ogni effetto, A le cause seconde avien, che ascriva. In man de la Natura, De le cose deposto il sommo Impero, Sù l'empireo Emisfero, Dice Ei passeggia, e di qua giù non cura. E tù non odi, ò Ciel, quant'ella spande Sacrileghe bugie, fole esecrande?	65 70

Così povero sei di fiamme ardenti,
 Che non basti à punire,
 Così barbaro ardire?
 Finir de l'Etra i fulmini cocenti?
 Che fer l'Ercinie Piante? 75
 In che peccar del Rodope le rupi,
 E gli Alpini dirupi,
 Che son bersagli al tuo furor tonante?
 Stimerò di Babel sogni gli esempi,
 Se non ti affretti, à sterminar questi empi. 80

S'andar vedrò sì strani falli inulti,
 Sprezzerò la vendetta,
 E tù, ben tosto aspetta,
 Contro il tuo Dio, più temerarii insulti,
 Non mancherà chi dica, 85
 Che d'ogni nostro male, egli è l'Autore,
 Negherassi fattore
 Ristorator de la gran colpa antica;
 E conspersi di Tartari livori
 Da l'empio Atheo rinasceran gli errori. 90

Che fai Signor? l'onnipotente destra
 S'armi di spada ultrice,
 D'ira sterminatrice
 Fulmini avventi, di rigor Maestra.
 Ah nò ferma. Gli sdegni 95
 Frena mio Dio de la Giustitia in loco,
 La tua pietate invoco
 Ceda il rigore, e la Clemenza regni,
 Che potente Monarca i falli nostri,
 Più in perdonar, che in gastigar ti mostri. 100

Deponga omai l'Altitonante mano,

Il formidabil brando
 Vada Vendetta in bando,
 Sia lo sdegno divin da noi lontano
 D'Ulivo inghirlandata, 105
 Spieghi i trionfi suoi, la bella Pace,
 E di stupor ferace,
 Dipinga, à Giuno il lembo Iride aurata,
 E dell'Olimpo degli Erarii immensi,
 Pietà le sue ricchezze a noi dispensi. 110

Quel Dio, che in un dal Genitor, dal Figlio
 Inspirato procede,
 Amor d'Amor mercede,
 Padre de la Prudenza, e del Consiglio,
 Virtù del sommo Nume, 115
 Al sommo Nume onninamente uguale;
 Fonte vivo, e vitale,
 Aura e foco divin, celeste lume,
 Ch'or di aurea nube, hor di Colomba pura,
 Hor di lingua d'ardor prende figura. 120

Egli co' raggi suoi, co' suoi splendori
 De' ciechi humani ingegni
 Illuminar si degni
 Le cimmerie caligini àgli orrori;
 Del Triregno Quirino 125
 La Verità trionfatrice esulti;
 E gli Stigii tumulti
 Prema sotto il suo piè scettro Latino;
 Onde confessi ogn'Intelletto humano
 Sol del vero Maestro il Vaticano. 130

O tù, che, in folli error la mente involta,
 Freneticando vai,
 Del sommo Sole a' rai

Volgi le luci, ed i miei detti ascolta.
 Quel Dio, che 'l Ciel governa, 135
 Al Mondo inferiore anco da legge,
 E 'l tutto move, e regge
 A suo piacer con periferia eterna;
 Al cui Scettro, al cui Cenno ubidienti
 Servon Natura, il Fato, e gli Elementi. 140

Quelle tremule Stelle onde tu credi,
 Che piovon le sventure,
 Faci lucide, e pure
 Son del Cielo, e del Sol fulgide heredi:
 La lor luce innocente 145
 Han da colui che de la luce è Padre,
 Ch'è l'Angeliche Squadre
 Comparte il lume in sù l'Empiro ardente;
 Lume, che mentre i cor d'Amore accende,
 Unico, e tripartito arde, e risplende. 150

Lume senza i cui raggi incespa e cade
 Ogni piè traviato;
 Lume eterno increato,
 Anteriore al Tempo, et all'Etade;
 Lume, che ogn'or prevede 155
 Ciò che fù, ciò che fia, ciò ch'è presente;
 Che dell'eterna Mente
 Tra gli ampi abissi interminata ha sede,
 Da' cui raggi benefici, e fecondi
 Un lampo sol basta à bear più Mondi. 160

Destin, fato, fortuna, Idoli vani
 Nomi senza sostanza,
 Da l'humana Ignoranza,
 Scherniti ogn'or, con impropertii infandi,
 Più d'infamar non usi, 165

Lingua fedel, del Roman culto amica
 Concedansi all'antica
 Gentilità, così esecrandi abusi
 Ella à tai numi in sù gli Altari accensi,
 Offre Sabei profumi, Arabi incensi. 170

Noi, che de falsi error, del Ciel mercede
 Fuor dell'Ombra conduce,
 La Cattolica luce.
 Che sparge del Tarpeo la Regia Sede
 Creder dobiam, che senza 175
 Il consenso divin, foglia non cade,
 Su l'Alpine Contrade.
 Ma il tutto opra di Dio la provvidenza,
 Che infaticabil sempre, e vigilante
 Mondi infiniti, è à governar bastante. 180

Ne più del Ciel, tra Musici Zaffiri
 Per divinar gli eventi
 De venturi accidenti
 Dannata Matematica deliri,
 Chi di predire è vago 185
 Chiuso del Ciel in grembo, ignoto arcano
 E d'ingegno non sano,
 Chi desia del futur esser presago
 Aspetti pur, che del Divin Senato
 A' consigli del Ciel, venga invitato. 190

ivi, p. 237.

All'eccellentissimo Signor Marchese di Misuraca in occasione de i tumulti di Messina.

Già di bellica Tronmba al suono altiero,
 D'incendio Martial Triquetra avvampa

E ne fogli de Campi il Dio Guerriero
Caratteri sanguigni imprime, e stampa.

Vanne Signor dove il Campione Ibero
Falangi aduna, e legioni accampa,
Oda Scilla infedel del tuo Corsiero
Tonar la voce, e fulminar la zampa. 5

De l'Italico Ciel le glorie estinte,
Speran per tè di ravvivar lor vantì,
E le chiome ostentar di Palme cinte. 10

De Sicani Tifei le schiere erranti,
Vedrem dalla tua destra oppresse, e vinte;
Ch'è sol d'Alcide il debellar Giganti.

Lorenzo Crasso, *Poesie*, Venezia, Combi, 1683, p. 128.

Al glorioso S. Rocco.

Ne' gran Campi di Morte o quali affronti
Rocco tu fai, che di pietà ripieno
Semini Vite allor, ch'ella ha più pronti
Gli strali di mortifero veleno.

De' Morbi i vasti Pelasghi sormonti,
Et è vero Polluce un Dio sereno,
La vè de' Morti ognor sorgono i monti,
Sacro Alcide al morir sai porre il freno 5

Cedano a Te quanti ne porta a volo,
Martirizati Allor, che fronte ornaro
La Dea, che d'occhi, e lingue orna ogni Polo 10

S'altri col Mondo, e con esempio raro
Con l'Inferno pugnò; Rocco tu solo
A la guerra di Dio sai far riparo.

Carlo Buragna, *Poesie*, Napoli, Castaldo, 1683, pp. 12-17.

Canzone Per la venuta del Signor D. Gio: d'Austria in Italia, in tempo de' tumulti di Messina.

Nel grave duol, di che ne 'ngombra, e preme
La folta schiera de' sofferti danni,
Il Ciel rivolge a noi pietoso il guardo;
E 'l fin n'addita di sì lunghi affanni,
Che condotti n'aveano a l'ore estreme, 5
E 'l soccorso ch'omai non fia più tardo.
Ecco che 'l suo mortale ultimo dardo,
Di che ne minacciava iniquo fato
Già depone, o sospende,
Mentre 'l romor più chiaro omai s'intende 10
Del tuo venir, ch'è sì da noi bramato.
Così da te nostra salute pende,
E da l'eccelso tuo valor sovrano:
A cui dal Cielo è dato,
Che nulla impresa mai tentasse in vano. 15

Ben ha la voce di tua chiara lode,
Che de' regii natali adegua il merto,
L'Europa, e 'l mondo empiuto in ogni parte.
Nè paese ha sì ignoto, o sì deserto,
U' non s'intenda omai quanto sie prode 20
Ne l'ardue imprese del sanguigno Marte.
E de la pace ogni più nobil arte
Sì ben risponde a gli altri pregi tuoi,
Che per te l'età nostra

In contesa d'onor s'agguaglia, e giostra 25
 Con quella, in cui fiorir gli antichi Eroi.
 Con l'alto esempio tuo virtù dimostra
 A' generosi cor l'erto sentiero,
 Per quale già que' suoi,
 Venner di lor fatiche al premio vero. 30

Ma a noi di te non pur la fama aggiunge;
 Che de la tua virtute i primi frutti
 In quella età, ch'appena i fior produce,
 Qui sotto il nostro Ciel furon prodotti:
 Onde potea ciascun veder da lunge 35
 Quella gloria, ove 'l Cielo or ti conduce.
 Tu qual di Leda la gemella luce
 Nunzia del bel seren talora appare
 Allora, ch'atra tempesta
 Contra l'afflitto pin sorge più infesta, 40
 E infin dal fondo suo travolge il mare,
 Quando Aletto la face empia, e funesta
 Tra noi rotando, il nostro almo paese
 Fea d'intorno avvampare
 D'arme civili al proprio eccidio intese. 45

Nel nostro maggior uopo a noi venisti:
 Nè fu vano il pensier del tuo grande padre,
 Né le nostre speranze, e i nostri voti.
 Sparir dinanzi a te l'oscure, e adre
 Procelle, e tornar lieti i giorni tristi, 50
 E s'acquetaro i perigliosi moti.
 Deposero a' tuoi piè pronti, e divoti
 L'arme sediziose, e l'odio indegno
 Quei, che nel suo furore
 Ebber la man più pronta, e acceso il core 55
 Nel folle ardor del concepito sdegno
 Allor de le tue lodi, e del tuo onore

Lieta s'udio sonare ogni contrada;
E dir fermo sostegno
Del patrio imperio la tua invitta spada. 60

E ben fu grave allora il nostro danno,
E de la rabbia, e de lo sparso sangue
De' figli ancor Partenope si duole.
Nè di minor spavento oppressa or langue
Ch'attende, e omai più presso a lei si fanno 65
Nuove sciagure a ogni girar di sole.
Or minaccioso via più, che non suole
A lei dimostra empia fortuna il volto:
E già d'arme straniera
Lo strepito l'orecchio, e 'l cor le fere, 70
E 'l furor sente incontr'a se rivolto.
Nè men gravi riescon, o men fiere
Quelle, ch'ora sostiene ingiurie, ed onte:
Onde 'l gran duolo accolto
Dimostra in bassa, e vergognosa fronte. 75

A far misera appien la nostra forte
E che più manca? Omai da noi sbandita
Astrea partissi con sua bella schiera.
E turbatrice de l'umana vita
Venne fra noi da le Tartaree porte 80
D'oro, e di salso onor fame empia, e fiera.
L'innocenza, e la fe pura, e sincera
Favole vile omai son fatte a gli empii.
A la forza, a la fraude,
Quasi a vero valore ogni uomo applaude. 85
O rei costumi, o lagrimevoli tempi!
Or tu, c'hai vago il cor di vera laude,
E qual altra a la tua dirassi eguale,
Se fine a' nostri scempii
Apporti, e medicina al nostro male? 90

Tu difensor del giusto le sprezzate
 Leggi fia che ritorni al pregio antico,
 E al rigor, che sostien cittadi, e regni.
 E qual fu 'l mondo del peccar nemico
 Nel dolce tempo de la prima etate, 95
 Tal si rifaccia, e sì l'abborra, e sdegni.
 Per te ristrette entro a' prescritti segni
 Saran l'avare ambiziose voglie:
 Nè a turbar l'altrui pace
 Verrà mai più lor tracotanza audace, 100
 Ch'ogni fren rompe, ogni legame scioglie.
 Quanto ogni cor gentile, a cui 'l ben piace,
 Si farà lieto in stato sì giocondo!
 Come fia, che s'invoglie
 Al sommo, e vero ben l'errante mondo! 105

Nè passerai di minor fregii adorno
 A la futura età di quei d'Alcide,
 Che la terra purgò d'orridi mostri.
 E, se quei su le stesse ora s'affide,
 E fa nel Cielo con gli Dei soggiorno 110
 Lassù traslato da quest'umil chiostri,
 Tu, che pesti più rie da' lidi nostri
 Discacci, e da virtù guidato, e scorto
 Tieni l'istessa via,
 E' degno, e per ragion convien, che fia 115
 Al fine accolto in un medesmo porto.
 E che la sorte a te propizia, e pia
 Si giri, e al tuo valor sempre seconda;
 E da l'ocaso a l'orto
 La fama intanto i gesti tuoi diffonda. 120

Giuseppe Battistam, in *Elogi di capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura*, Venezia, Combi, 1683, p. 17.

Priega all'altezza del signor Don Giovanni d'Austria felicissima venuta in Napoli per acquetar i tumulti.

Maturate la fuga Euri crucciosi,
e dentro il vostro carcere fatale
per non turbar le paci ai campi algosi,
Eolo v'inceppi il piè, vi tarpi l'ale.

Ecco sen vien su' carbasi nevosi,
obliando calcar l'aula natale,
l'austriaco semideo, ch'a suoi famosi
fia nel valor, fia nella fama uguale.

5

Pari non è, che dalle cime idee
di Teti per le cerule foreste
rechi al troiano suol le fiamme achee.

10

Ite, procelle, al regio pino infeste,
sul britannico mar; perché non dee
chi le calme a noi porta aver tempeste.

Antonio Caraccio, *Poesie liriche*, Roma, Tinassi, 1689, p. 122.

Pregghiera per la pioggia.

Ond'è che 'l sole, e l'aura in piaggia in stelo
Stelo non nutre, nè pur move fronda
Ch'ombra ai tronchi non dà, che men n'abbonda
Horrido hor più, ch'ò più sereno il cielo.

Deh Signor, s'error nostro à lui fà velo 5
Sì che non piova, almen sdegnato inonda
Gli arbori, e i monti tu, ch'usi con l'onda
I torti vendicar più, che col telo.

Ma, se 'l ciel, che ci è sopra, è quel, ch'alterna
Le nubi, e 'l Sol, nè fa l'usate prove, 10
Che vapor di quà giù là sù non verna.

Versin gli occhi torrenti, in cui ritrove
Materia il ciel di sua vicenda eterna;
O l'esempio à lui dian come si piove.

ivi, p. 43.

S'allude al principio delle revolutioni di Napoli nel 1647.

Alcon, questa è la canna, onde la fera,
Che 'l nostro mar turbò, rimase estinta.
Da le cui scosse riurtata, e spinta
Quasi cadde dal tron l'Aquila Ibera.

Poi che fin diessi a la spietata, e fiera 5
Pugna à quest'elce ancor di sangue tinta
Presso a la tomba del suo Duce avinta
Restò trofeo superbo, insegna altera.

Ancor grava sospesa; e del suo pondo
L'arbore, che 'l sostien quasi s'affana. 10
Hor che farà di chì n'è tratto al fondo?

Quando fù ninfa, e nata in vil capanna,
In Pan turbò come in figura il mondo.
Svolge anco i regni hor trasformata in canna.

Basilio Giannelli, Sonetto, in *Poesie*, Napoli, Raillard, 1690, p. 109.

Già sparso d'ogni intorno orrido manto,
Rapito Austro piovoso il dì n'avea;
E frà mille baleni, e tuoni intanto
Gonfio, e turbato ogni ruscel correa.

Ma vento di sospir, pioggia di pianto
Non minor dal mio volto allor cadea:
Che i rai del mio bel Sol, ch'a l'altro il vanto
Oscura, il turbo fier già m'ascondea:

5

Quand'ecco, e di piacer tosto fui pieno,
Il suo volto apparir leggiadro, adorno,
E ritornarne il Ciel, qual pria, sereno.

10

L'ale battean l'aurette a lei d'intorno,
Fioria sotto al suo piè lieto il terreno,
E rischiarava co' bei lumi il giorno.

Giacomo Lubrano, *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692 (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit., pp. 119-122).

ODE VI.

Mormorava a i singulti
Di moribonda schiera
L'ebraica Peschiera:
E de l'acque sconvolte infra i tumulti
Beven le turbe inferme
Contra l'ire del Fato

5

Vitalissime Terme: Or del Bagno adorato L'onde un tempo superbe Nutrono in sozzo suol povere l'erbe.	10
Mondo correggi il voto. Non più torbido flutto A le piaghe del lutto Le panacee sue stempra col moto. Quante offre l'incostanza Al genio turbolento Pelaghi di speranze, Son Eolio di vento: Nè mai piena di sdegni Co' precipizii suoi fà base a i Regni.	15 20
Insolenza plebea, Stolta, quanto spietata, Ne la Patria turbata Crede trovar di Libertà l'Idea. Pianse la mia Sirena Tra tempeste d'inganni, Che più schiavi di pena Regnasser da Tiranni. E da stragi confusa, Bramò per fugir via farsi Aretusa.	25 30
Quanti aborti di Terra Su le Reali Altezze Disegnano grandezze? Quanti Marti cenciosi escono in guerra? Il più vile è più audace. Al veder (mi vergogno) Idra d'odii la Pace. Repubblica di sogno	35

Con suffragii protervi Vuol ergere in sul tron Consoli i servi.	40
Qual fascino d’Inferno A un Pescatore insano Pose lo Scettro in mano? Tolse le Canne? ahi de le leggi a scherno Ogni spiaggia par Foro Da pubblicare Editti; Pregi di sangue, e d’oro Corrono per delitti; Mentre in reti di morte Scalzo un Timoteo osa pescar la Sorte.	45 50
Della Reggia d’Eroi, Partenope infelice; Cangiò la Plebe ultrice In aste di perfidia i Plettri tuoi. Non più t’intreccio al crine Vero alor le palme. Bollon rabbie assassine In proditorie calme. Sognano, il dico, e piango, Pazze Democrazie spirti di fango.	 55 60
Sò che nel Ciel sovente A fulminare il fasto Marcio con nembo infausto Di zanzare e locuste oste fremente. Teman l’anime insane Di Egizii Faraoni Fiumi di sangue, e rane, Piogge di piaghe, e tuoni; Che sempre a’ Rè malvagi La Maestà fù merito di stragi.	 65 70

Ma de l'Austra fedele Chi non adora i pregi? Fan volare i suoi Regi Per l'Indo mar Cattoliche le vele. Quanti nascono Augusti Portano da le cune Il titolo di Giusti, Arbitri di Fortune. E dove stende il piede, Lo Scettro de' Filippi, entra la Fede.	75 80
Del volgo la potenza Si fa legge d'un Voglio; E con rabbie d'orgoglio Suona le Trombe a popolar licenza. Spartachi, e Vibuleni Barbari disumani, Non resero sereni Gli emisferi Romani. Al sol pon fare scorno; Ma non mai le Comete han fatto un giorno.	 85 90
Svegliati a pianti miei Britannia sconsigliata, Or che di frodi armata Condanni a le mannaje i Re da rei. Già fulmina perigli Di ben giusta vendetta L'Amor d'orfani Figli, Ed offesa t'affretta, Nè senza vero io parlo, L'ultimo funeral l'ombra di Carlo.	 95 100
Emolo dei Monarchi	

Accampi un Cromuelle
 Esercito rubelle;
 E di Londra infedel sospenda e gli Archi
 Trofei di empie vittorie: 105
 Saettaranno i Cieli
 L'odiose memorie
 Di pompe sì crudeli.
 Che potenza rapita
 Efimera del Fasto ha poca vita. 110

Spesso nube orgogliosa
 Con parelio mentito
 Ruba dal Sol tradito
 Di sinonimo onor ombra vistosa;
 Ma quel, ch'a gli occhi parve 115
 Riflesso di splendori,
 Fù ludibrio di larve,
 Maschera di vapori.
 In un breve momento
 Le porpore non sue disperge il vento. 120

ivi, p. 85.

Per le rovine della cupola nella chiesa del Giesù: Rimasti solo ne' quattro angoli gli Evangelisti dipinti dal Lanfranchi.

Occhi miei, che mirate? Ove rilusse
 colorito un Empireo in bei lavori,
 sparta di precipizi ombra è di fuori
 e 'l pensier pena a raccordar che fusse.

Lucifero cred'io le Furie indusse 5
 a vomitar d'Abisso empi vapori:
 né soffrendo che in terra un Ciel si adori,
 come che fatto ad arte, un ciel distrusse.

Ma scoppi pur d'invidia. Un cor sincero
che viva in Dio, benché tempesti il suolo, 10
se perde un finto ciel, non perde il vero.

Veggio là su il Tabor, e mi consolo,
nel divin volto il Paradiso intero,
ché val per cento glorie un Giesù solo.

ivi, p. 137.

Per i palagi puntellati e incatenati dopo le scosse del terremoto.

Ite, o Lussi, ad alzar tetti giganti,
spingete i marmi a lapidar le stelle,
v'apran le colpe Armide in ozio imbelle,
elisii maestosi, opre d'incanti.

Abbatte irato il Ciel tra pochi istanti 5
in baratri di polve ogni Babelle:
e sboccando i Vesuvii il suo rubelle
fa confini a l'Abisso i vostri vanti.

Ah, patria mia, qual sei! la tua Sirena
rivolga in nenie l'armonie soavi 10
con cadenze di duol, fughe di pena.

Sì, giusto è ben che gli edifici gravi
di più falli che sassi, altri in catena,
altri in dubio tremor pendan da travi.

ivi

Ode l'Eraclito, Sfogo di malinconie per la peste di Napoli (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit., pp. 143-150).

Dolor, regola tu gli affetti miei,
ché io non so articular se non lamenti.
Pianto che di quest'occhi un'alma sei,
struggili in acqua, e cesseranno, spenti,
di mirar più macelli. 5
Prefica di singulti
la Sirena del Regno,
dopo l'ombre ribelli
de' cittadini insulti,
ne le viscere sue, Medea di sdegno, 10
insaguina la cetra,
e fa del plettro a' Fati empia faretra.

Non s'imparan dal ciel lucide fole:
astrologo infelice il piansi, e 'l dissi.
Con più sincopi d'ombre afflitto il sole 15
minacciava seplocri in doppia eclissi.
La licenza de' lussi,
con pompe lusinghiere
di colpe adulatrici,
avvelena gli influssi, 20
e cangia ne le sfere
i sorrisi de l'albe in fiamme ultrici.
È favola di scene,
che a delitto commun non vi sian pene.

Sospirate o mortal; lagrime aspetta 25
l'ira di Dio ad ammorzare il tuono.
Temprerà nuovi stral la sua vendetta,
se decreta rapine il Vizio in trono.
O de' piaceri estivi

bell'ombroso Orïente,	30
qual turbine ti scosse	
gli smeraldi nativi,	
Pausillipo dolente?	
Le rive tue digeneraro in fosse.	
Né più scorron d'intorno	35
gondole d'oro a festeggiarti il giorno.	
Fra vedovi dirupi egro si lagna	
di Mergellina l'onorato colle.	
Con pestifere bave i scogli bagna	
torbido sangue, e mormorando bolle	40
d'ossa spolpate il lido.	
E tu de' regii gusti	
amenissimo Poggio,	
di più vermini nido,	
offri a fracidi busti	45
in fangosi paduli indegno alloggio.	
Ove il piacer eccede,	
è fatal che sortisca il lutto crede.	
Sovra carri di lutto (oimé qual nome	
mi rimembra l'orror!) vola la Peste,	50
bieca gli occhi, arsa i labbri, irta le chiome.	
D'aliti parricidi atre tempeste	
sbuffan gonfie le fauci.	
Arma la destra infame	
di ceraste frementi.	55
Seguon fremiti rauci	
di sbigottita fame,	
furor, rabbia, silenzi, ire e spaventì.	
E de l'alato mostro	
carni spente d'eroi saziano il rostro.	60
D'infossate trincee invan ricinge	

cautelato timor eccelse mura. Ove gli assedi suoi l'aria più stringe, anche un'alpe di bronzo è mal sicura. Con minacce d'editti	65
si taglino le vie a' commerci stranieri; ché termini prescritti non han le tirannie di furtivo vapor negli emisferi.	70
Qual fia scampo a' viventi, se a diroccar città bastano i venti?	
 Serpe dentro le vene aspide sordo, che 'l lucido velen vomita in fuore; e cifra micidial col dente ingordo	75
a nere macchie i spasimi del core. Stemperi il vecchio Coo pilole avvolte in ori: orïentali sassi	
vengan dal mondo eoo, ché agli occulti malori chiuder non ponno gli elissiri i passi. E spargono ammorbati agli antidoti stessi il toscò i fiati.	80
 Cieli, pietà dei riveriti altari!	85
A turbe agonizzanti il varco è chiuso: vostra gloria non è, che fian avari i tesori di Cristo a un cor deluso. Con gli azimi divini mentre a popol divoti	90
offrian ostie di fede, da colpi repentini trafitti i sacerdoti caddero giù dei penitenti al piede.	

È il cibo della Vita, mi raccapriccio a dirlo, esca aborrita.	95
Carogne impuzzolite empion le strade, ché nauseano più stragi ebre le tombe. La natura finisce, il mondo cade; de l'ultime vendette odo le trombe.	100
Fra putridi naufragi par che ondeggi ogni loco: di sé stessa si pasce quell'Idra di contagi; e, tronca a ferro, a foco, da' cadaveri suoi cruda rinasce.	105
Fumano in un accolti, e mal vivi, e mal morti, e mal sepolti.	
Attonito dolor, diviso affetto squarcia alle madri abbandonate i cigli.	110
Fan più pire d'un rogo; e fan d'un letto due feretri in un punto, a sposi, a figli. Marciscon senza eredi patrimonii funesti.	
Per sentieri diserti spesso gli incauti piedi infra seriche vesti gli omicidii ad un fil trovaro inserti.	115
In ceneri dissolve talor più vite un atomo di polve.	120
È pur v'è fasto al mondo? E pur superbe sognano eternità l'umane voglie? Titoli calpestati in mezzo a l'erbe mendican l'urna a preziose spoglie.	
Dan terrore agli amanti di bellezze adorate	125

idoli putrefatti.
In baratri fumanti
van le Frini svisate,
fantasimi d'orror, corpi disfatti. 130
E volan per raccorvi,
o marci Ganimedi, avidi corvi.

Penna férmati qui; troppo mi accori:
e più sangue che inchiostro a' fogli io spargo.
La patria è tutta tombe, a tai dolori 135
seccherebbe nel pianto ancora un Argo.

Infuria in nuovi regni
Peste trionfatrice,
Cerbero di più gole.
A' mortiferi sdegni 140
la più rara Fenice
del cattolico ciel, Roma si duole;
ché può dar sepoltura
a porpore, a fïare un'aura impura.

Voi nell'anima mia solo vivrete 145
idee di amici, ah! miseri conforti!
Né mai l'oblio bagnerà nel Lete
di memorie sì care i nomi assorti.

A te de' studii miei
prima luce mi volgo, 150
erudito Rogati;
io non t'alzo trofei,
meraviglie di volgo,
da fidiaca man marmi incantati.
Ché modesto non ama 155
religioso cor Sfingi di Fama.

Tu basti a te per fregio: entro le carte
obelisco di vita, eco di glorie,

lampi temuti al tempo, Apollo e Marte
 sparsero al Pindo tuo, a le tue istorie. 160
 O ne' teneri carmi
 fai con plettri divoti
 impietosir le Muse;
 o svegli al suon de l'armi
 le monarchie de' Goti 165
 a fulminar le libiche Meduse,
 onde gli ispani allori
 veggonsi vinte a' piè l'ombre de' Mori.

Ma qual nembo di Lerna a scuro cielo
 piove sangue d'arpie, sputi di drago? 170
 Parmi ahimé che s'infetti arsa di gelo
 di Zuccaron il mio la chiara imago.
 O dolcissimo nome,
 nettare degl'ingegni!
 O Balzamo di fede! 175
 A cingerti le chiome
 sorgean lauri in più regni.
 Or chi le palme tue recise in tede?
 Fato troppo crudele
 l'ambrosie mie m'avvelenò di fiele. 180

Godevo in te con lealtade amica
 in giovane talor virtù senile;
 quanto di mel sudò la quercia antica
 tutto strinse al tuo dir grazia di stile.
 Splendor di stelle audaci 185
 ti diè mentre sì alata,
 che di Atene e Stagira,
 con trionfi vivaci,
 scorsa la meta usata,
 volavi al ciel per coronar la lira. 190
 L'Aquila tua disperi

di fissar più nel sol i cigli alteri.

In enfasi vid'io d'orridi sensi
parlar ne' versi tuoi tragica sorte.
Che ricordo teatri? Ahi non conviensi
a chi sfoga il suo duol scena di morte.

195

Piange l'Italia, e pianga
d'Ignazio il nobil coro,
che ne' pergami suoi
altri più non rimanga
che sappia in vena d'oro
eternar le corone a' sagri eroi.
Solo Empireo rida
ove d'eroe sì grane il meglio annida.

200

Non fia però chi a le pugliesi piagge
rinfacci l'acerbissime rapine.

205

Vite a popoli intier miete la stragge,
ogni sasso a sepolcri oggi è confine:
son pago, se io rivelo
a le genti futura
del mio giovan atleta
l'apostolico zelo.

210

Di giurate clausure
Con empito d'amor odia la meta.
E dove il mal più atterra,
a falli moribondi intima guerra.

215

Agonie sconsolate, ombre spiranti,
avido di perigli affronta audace.
Desta in alme impentite acque di pianti:
offre a scheletri vivi ostie di pace.

220

Unico in più divide
or la mano, or la voce.
Fischiagli intorno il volo

di vipere omicide,
e pur apre veloce 225
a carnami insepolti avaro il suolo.
Ama le sue ferite,
ché val un bel morir per cento vite.

Giubilate occhi miei, che a tanto merto
non povero di lodi è il secol nostro. 230
D'istoriati sassi un tempo aperto
forma a l'amico mio l'urna d'un chiostro.
Spira in dedale tele,
reliquia di stupori,
de l'eroico volto 235
la sembianza fedele.
Con magia di colori
vive ancora sepolto,
e non già tutto estinto:
tempri un vero dolor l'ombra del finto. 240

Chi mi sfronda ora i lauri? Io più non versi
meditar bramo, e ritoccar più corde.
Orfano piangerei; ma i lumi ho persi
di tanti amici, e tanti; e pur son sorde
le Parche a' miei sospiri. 245
In solitario tetto
celebrerò tacendo
con ucculti martirii
funerali di affetto.
Per accrescer le pene il duol coprendo, 250
il cuor vuol ch'io tribute
a l'urna di due eroi lagrime mute.

ivi, pp. 241-243.

Ode In lode del padre Carlo Fiorilli gesuita, Espostosi al servizio degli appestati.

Non sempre ozi canori,
in man de le Sirene,
tempran di molle cetra un suono infido,
né di armonici fiori
vestendo l'aure amene, 5
di cadenze omicide empiono il lido.
Può crescere il calore
in deliziose scole;
da sibariti aurore
nasce ancor più spartano il sole.¹¹⁸⁷ 10

Di stoici sopracigli
invan mi contraddite.
Sì, sì fanno gli eroi cinti d'oliva
trionfar de' perigli.
A l'impresе più ardite 15
virtuosa costanza i lussi avviva.
Volo a l'assirie squadre
di Betulia l'invitta;
e tra pompe leggiadre,
in faccia agli Oloferni ella è Giuditta. 20

Partenope, a' miei detti
alza la fronte e godi
se non ti appello imperiosa sede
di superbi diletти,
ma con empiree lodi, 25
teatro di pietà, Sparta di Fede,
epinicio di fama,
per sentieri di tome,

¹¹⁸⁷ Verso ipometro.

ad ammirar mi chiama
fatte aquile di zel le tue colombe. 30

Ne l'orribile scempio
de l'ultime sventure
non ti mancar religiosi asceti,
che con divoto esempio
sgombrassero l'oscare 35
nebbie di morte, intrepidi, inquieti.
Per sì sante vittorie
l'amor vuol ch'io distilli
un Ippocren di glorie,
balzamo de le muse, al mio Fiorilli. 40

In seno a Primavera
cuoprì la falce il Fato
a mieter vite, e fu la Parca Flora.
L'aura, che lusinghiera
Scherzosa pareva sul prato, 45
svegliò serpi di peste; e pianse allora
Sebeto invelenito
che la vedova fronda
sozze alghe di Cocito
sbattesse in mesto rio torbida l'onda. 50

Ahi, fra silenzie lutti,
palpiti d'agonia
stampano in ogni luogo orme di duolo!
Prima che muoian tutti,
ne l'attonite vie 55
cadaveri mal vivi atterra il suolo.
Entro ricchi palagi
sfonda in più bare un letto;
e 'l timor de le stragi
in nuvola di strali avvampa il tetto. 60

S'occidan sacerdoti
 da turbe penitenti,
 che in dir le colpe lor, le fan mortali.
 Chiudonsi i tempi a' voti
 di suppliche piangenti; 65
 né godon l'are immunità da' mali.
 Da figli abbandonati
 fuggon padri inumani;
 e spirti battezzati
 in povero squallor spiran da cani. 70

A voi ostie di grazia
 rendo, o Genii celesti,
 che ne l'amico mio l'ingorda gola
 non irritò già sazia
 l'Idra di tanti pasti. 75
 Ei, chiudendo nel cor alma Lojola,
 incontrò busti erranti,
 temerario, ma pio,
 onde a corpi anelanti
 vivesse, nel morire, il Cielo e Dio. 80

Di tessuti bitumi
 la carità ingegnosa,
 Carlo, ti pose in desio ispide lane.
 La man de fausti lumi
 spargea fiamma odorosa, 85
 e ministra fedel d'Angioli il Pane.
 Tutto di tutti errasti,
 non mai stanco a' conforti:
 dicin gli eroici fasti
 che qual nuovo Tobia sorgesti a' morti. 90

Che val pauroso un petto

se in eremi s'asconde,
 mesto contemplator d'ombre infingarde?
 L'apostolico affetto
 passeggiar sovra l'onde 95
 osa pur de' naufragi, al giel più arde
 di nembosi malori,
 né può sentir che vieti
 tra pubblici martori
 apostasia di tema i sagri atleti. 100

Vantò l'antico Tebro
 un argine animato
 nel sol Coclito suo contro a l'Etruria,
 mentre volse in ginebro
 i lauri e l'Arno armato, 105
 e di gloria in trofei l'ondosa ingiuria.
 Di Curzio l'ardimento
 qual prodigio si noma,
 che 'l fatale spavento,
 precipitando, assicurò di Roma. 110

A profani campioni
 non invida le palme
 la mia real Sirena, e l'arpa d'oro
 in profetici suoni,
 armando un mondo d'alme, 115
 poté sottrar di Stige a l'empio foro.
 Nel suo crater pomposo
 bevono acque di zelo;
 e con ardir pietoso,
 muoiono ebbri di Dio Nestori al Cielo. 120

ivi, p. 59.

Per l'estate secchissima del 1680.

Non regnan Soli in ciel, regnan Fetonti
latran da Sirii ancor gli artici lumi,
de l'aria incendiata arsi orizzonti
sbuffano in faccia a l'albe aridi fumi.
Bollono l'ombre stesse in valli, in monti; 5
ogni campo par eremo di dumi;
urne di polve son l'urne de' fonti;
senza che 'l sappia il mar, seccano i fiumi.
E più superbo, e più lascivo ogn'ora
ostenta il fasto ambizion d'eterno; 10
incenerisce il mondo, e pur peggiora.
Le vendette del ciel si prende a scherno;
né piogge di perdon col pianto implora,
mentre spira visibile l'inferno.

Id., ivi (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit., p. 83).

Terremoto terribile accaduto in Napoli nel 1688.

Mortalità che sogni? ove ti ascondi
se puoi perire a un alito di fato?
Dei miracoli tuoi il fasto andato
or né men scopre inceneriti i fondi.
Sozzo vapor da baratri profondi 5
basta ad urtar con precipizio alato
alpi di bronzo; e in polveroso fiato
distruggere tutto il Tutto a regni, a mondi.
Di ciechi spirti un'invisibil guerra
ne assedia sempre, e cova un vago ignoto 10
a subitanee mine in ogni terra.
A' troni ancora, a' templi è base il loto:

su le tombe si vive; e spesso atterra
le nostre eternità breve tremoto.

ivi, p. 132.

All'istesso.

La Terra anco è mortal: trema e si scote
di parletico umor turgida il seno,
e se le pesti sue smaltir non puote,
trasuda in zolfi e bollica in veleno.
Di astrolaghi presagi al guardo ignote
le vertigini occulta; e al ciel sereno,
quando l'acque nel mar dormono immote,
tanto imperversa più quanto vien meno.
E pur deluso l'uom pensa sicuro
vivere ad anni lunghi in bel soggiorno,
ove si celan tombe entro ogni muro.
Napoli a te: le tue grandezze un giorno
Né men la Fama saprà dir che furo,
presso il Sebeto a piangerne lo scorno.

5

10

Id., ivi, p. 131.

L'istesso accaduto nella vigilia di Pentecoste (da ALFANO G., FRASCA G.,
Giacomo Lubrano, *In tante trasparenze*, Napoli, Cronopio, 2002).

Se in furie di vapor la Terra avvampa
e suona a l'arme entro le vene impure,
ove si pensa men la vita inciampa,
e son le fughe a' piè nuove paure.
Del Repentino ai colpi in van ci scampa
o lido o colle o 'l sen di ampie pianure;
né mai di sicurezza ormai si stampa
per le vie de' Tremoti ambigue, oscure.

5

Napoli contro il Ciel s'addensa i torti
 che un Dio spirto d'Amor nembo farassi, 10
 spargendo in faccia a' vivi arie di morti.
 Già si posson l'agonie d'infranti sassi
 con bocche di terror renderci accorti
 che tante tombe ha 'l suol quanti son passi.

Pirro Schettino/Schettini, *Poesie*, Napoli, Bulifon, 1693, p. 80 (da CARAVELLI V., *Pirro Schettini*, cit., sonetto 83).

La peste del 1656.

Piove l'arco di Morte acerba e fera
 Di saette improvise un nembo folto:
 E l'empio insieme e l'innocente è colto,
 Chi serve umile e chi superbo impera.
 Tant'alme ha già la dispietata Arciera 5
 Condotte a riva, e s'bei nodi ha sciolto,
 Ch'omai del Mondo in varie stragi involto
 Par che l'ultimo di sia giunto a sera.
 Chi non piagne e non teme? Io sol di mesta
 Gente ascolto i sospiri e 'l comun duolo 10
 Con ciglio asciutto e con ridenti labbia:
 Quasi sol io da la fatal tempesta
 Saggio campar mi possa, o per me solo
 La vendetta del Cielo armi non abbia.

Id., ivi, p. 14 (da GIANNANTONIO V., *Poesie Pirro Schettino*, Firenze, Olschki, 1989).

Piomba da foco ciel folgore ardente
 e le querce e gli abeti e ciò che afferra
 orrida brucia, ed a schernir possente

l'alloro è sol la temeraria guerra.
 Carlo, così, l'irreparabil dente 5
 del temp' avaro ingordamente in terra
 glorie, scettri, corone ed ugualmente
 le gran memorie ancor spianta ed atterra.
 solo 'l verde arbuscello in sé racchiude
 virtù che l'ingordigia empia e proterva 10
 de la falce fatal doma e delude.
 Tu, che cinto ne vai l'altera fronte,
 finché le foglie il sacro stel conserva,
 a temerne non hai gli oltraggi e l'onte

Id., ivi

In occasione di un'eclisse del sole succeduto a' 12 agosto 1654 (da CARAVELLI V., *Pirro Schettini*, cit., p. 20).¹¹⁸⁸

Or ch'al volto del sol la suora infesta
 Par che la luce sua spegna et oscure,
 Timido il mondo a riprovar s'appresta
 D'inesorabil fato ire future;
 Ché dall'occhio del ciel l'ombra funesta 5
 Par che predica altrui strane avventure;
 Sol me non preme, et in me sol non desta
 Lo spavento comun pavide cure.
 Con portentosa eclisse il biondo Dio
 Minacci ire, se sa, chè nulla io temo. 10
 Seppellisca i suoi rai, nulla cur'io.
 Fanno gli augurii miei luci più belle,
 E basta appresagire il fato estremo
 Eclissato da sdegno esser due stelle.

¹¹⁸⁸ Il testo è segnalato da Caravelli come manoscritto inedito.

Baldassarre Pisani, *Armonie feriali*, Napoli, Parrino-Muzii, 1695, p. 52 (da ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, cit.).

Sonetto alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio.

Tuona il vertice adusto, e contro a Giove
par che l'empio Tifeo torni a battaglia,
se con ombre immature il giorno abbaglia,
se con urli d'Inferno il suol commove.

De' prischi assalti a rinnovar le prove, 5
della pugna flegrea le trombe agguaglia;
mentre svelti macigni all'etra scaglia;
macinate le rupi a noi qui piove.

Ma di quell'alpe in vagheggiar l'asprezza
se del fumo e del foco ami l'orrore, 10
a più tragica vista il guardo avvezza.

Mira, Nice crudel, mira il mio core,
ché fumante vedrai, per tua bellezza,
più cocente Vesuvio arder d'amore.

ivi, p. 61.

Palpita il grembo ad Opi, e chiuso il vento
nelle viscere sue cerca l'uscita.
Mugge l'Abisso, al cui fragor non lento
paralitico il mondo ecco si addita.

Cozzan le rupi, e con fatal portento 5
par che frema quaggiù Furia crinita,
e delle scosse all'orrido spavento,
de' bifolchi la turba erra smarrita.

Forse nel sostener l'etereo giro
sul tergo annoso il Mauritan già lasso
tremar fa l'orbe e vacillar l'empio?

10

Ma se lungi da me tu volgi il passo,
tutta in moto è la terra, e solo io miro
del tuo rigido core immoto il sasso.

ivi, pp. 205-208.

*Trovandomi a diporto in una Villa, presso Ottajano, mi spaventano le minacce
del Vesuvio.*

Del Mar Forense i mormoranti insulti
Fuggo, d'un Monte in su le falde apriche,
E pur (o Dio) nelle Campagne amiche
Del Vesuvio, che freme, odo i tumulti.

Tra solinghe foreste il piè se movo,
A cui lieve flagel d'Aura loquace
Sferza il tremolo crin, d'Astrea fallace
Mentre lascio la polve, il fumo io trovo.

5

Pria di cupa vorago ascolto il suono,
Poscia ingombra l'ardor di Giuno il campo,
Se del tuono su l'Etra è nuncio il lampo,
Messaggiero è del lampo in terra il tuono.

10

Quando il vertice suo trema, e rimbomba
Strugge i grappi nascenti onda, ch'è bruna
Così, di Bromio a saccheggiar la Cuna,
Di sepolto Gigante urla la Tomba.

15

Mentre i teneri suoi parti vermigli

Con le ceneri adugge empio Tifeo,
Piange, come già pianse un dì Lio
Arsa la Madre, inceneriti i figli. 20

Se all'Olmo in braccio agonizzar si vede,
Quì dall'Olmo fuggir brama la Vite,
Ma scioglier nella fuga orme spedite
L'infelice non può, se ha torto il piede.

Sotto i Pampani suoi lieta non ride, 25
Di brillante liquor l'Uva feconda:
Ma su 'l Tralce natò l'Ambra più bionda,
Che suol tragger la Paglia, il foco uccide.

Lascia il pastor l'Armento, e senza intoppo
Scampa la tirannia d'incendio insano: 30
Ma, troncandogli il corso atro Vulcano,
Rapido alfin lo giunge un Dio, ch'è zoppo.

Scapigliata ogni Ninfa erra confusa,
E mentre di Cocito arde la guerra,
Per la vampa fuggir, brama sotterra, 35
Trasformata in Ruscel, farsi Aretusa.

Se già piansero i Pioppi arso Fetonte
Da fulmini celesti, in riva a un Fiume:
Quì piange il pioppo, in viariar costume,
Da' fulmini terrestri arso in un Monte. 40

Tebano Eroe, che ne' Vesei fumanti
Scorsi l'Albero tuo seccar dal foco,
Te dalle sfere a vendicarlo invoco,
S'hai Tronco in man, da lacerar Giganti.

Vieni, e sul giogo alpestre il passo imprimi, 45

Vieni, e schiara le nubi all'Aria intorno.
Tu, che al Tessalo Fiume hai rotto il corno,
Della rupe flegrea le corna opprimi.

Vè, che piove in bitumi Alpi disfatte,
Vè, che de' Campi tuoi squarcia le chiome, 50
E, per ingiuria far d'Ercole al nome,
Del frondoso Erculan le vigne abbatte.

Ma tu, che fai dalle caverne infide
Di macigni volar nembo tonante,
Benche rassembri emulator d'Atlante, 55
Non chiamo no, per isgravarti, Alcide.

Che su gli omeri tuoi l'Etereo giro
Se appoggiassero forse i Dei celesti,
Tu ne' morti feroci un dì faresti
Tremar le Stelle, e rovinar l'Empiro. 60

Sembri un erto Acheloo, qualor disseri
Fronte, che verso il Ciel bicornè appare:
Ma le Sirene ei generò dal Mare,
Tu la Città dalle Sirene atterri.

Dalle torride fauci un Nilo ardente 65
Liquido versi, a spopolar gli Arbusti:
Ma d'Egitto ei feconda i campi adusti,
Tu fai sterile più l'erba crescente.

Mascherando d'orror dell'Aria il velo,
Sul meriggio per te la luce è morta: 70
Tu con l'ombra, ei con l'onda, il Nilo apporta
Incensi al Mar, tu le battaglie al Cielo.

Perche chiudi nel sen perenni ardori,

Non sei le pietre a digerir mai stanco,
Pur famelico sei di stragi, et anco 75
Quando vomiti l'acque, il suo divorì.

Meraviglia non è, se tanto eccesso
D'oltraggi apporti a queste Ville amene,
Tu, che eruttando ognor sassi, et arene
Dalle viscere tue, struggi te stesso. 80

Fascinata dal senso, Alma rubella,
Di quell'orrida Balza odi i fragori.
Perché tu pianga i giovanili errori,
Quì per bocca d'inferno il Ciel favella.

Narrar favole Argive io non presumo 85
Per te i fieri castighi Iddio minaccia
Contempla il foco, e di spavento agghiaccia,
Luce d'Eternità ti scopra il fumo.

3.1 Regesto esemplificativo di 20 liriche in latino sui disastri

1632-1682

-CRISTIANO, Prospero

Un epigramma in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, Roma, Corbelletti, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

-de MONFORTE, Antonio

Un esametro (*inscriptio*) e un anagramma in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del Monte Vesuvio e dei suoi incendi*, Napoli, Longo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della società napoletana di storia patria, Biblioteca Reale di Torino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca universitaria di Sassari, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

-GRIMALDI, Pietro

Un'ode saffica e un epitaffio in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del Monte Vesuvio*, cit. 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della società napoletana di storia patria, Biblioteca Reale di Torino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca universitaria di Sassari, Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino.

-GUIDICIONI, Lelio

Due epigrammi in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit., 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

-MASSARI, Giovan Pietro

Una canzone in ID. *Sirenis lacrymae effusae in montis Vesevi incendio et gratiarum actio pro recepto beneficio*, Napoli, Longo, 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca arcidiocesana di Nardò, Biblioteca universitaria alessandrina di Roma.

-MORMILE, Giuseppe

Un epigramma in *L'incendij del Monte Vesuvio e delle straggi, e rovine Di Gioseffo Mormile Napoletano*, 1632, contenuto anche in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit., 1632.

Volume consultabile presso la Biblioteca della società napoletana di storia patria.

-GIORGI, Urbano

Un'elegia in ID. *Scelta di poesie*, cit., 1632

Volume consultabile presso la Biblioteca dell'Osservatorio vesuviano di Napoli, Biblioteca arcivescovile di Viterbo, Biblioteca centrale di Perugia, Biblioteca apostolica vaticana di Roma, Biblioteca universitaria di Cagliari.

-GENUINO, Geronimo

Due epigrammi in ID. *Metamorphoses nominum, sive metathetes litterarum, sive anagrammata*, Roma*, Mascardi, 1635.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

-CICALA, Girolamo

Un'ode in ID. *Carmina*, Lecce, Micheli, 1649.

Volume consultabile presso la Biblioteca nazionale Braidense di Milano.

-BATTISTA, Domenico

Tre epigrammi in ID. *Epigrammata*, Venezia*, Pinelli, 1653.

Volume consultabile presso la Biblioteca diocesana di Altamura, Biblioteca seminariale di Aversa, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale Marciana di Venezia.

-CAPPELLA, Prospero

Tre Odi in ID. *Odorum Libri*, Napoli, Castaldo, 1682.

Volume consultabile presso la Biblioteca provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino, Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Biblioteca nazionale centrale di Roma.

3.2 *Corpus* di liriche in neolatino sui disastri

1632-1682

Il presente regesto e la raccolta di testi che lo accompagna non rientrano negli obiettivi di studio della tesi di dottorato. Essi sono, come il primo regesto di questa appendice, soltanto orientativi, e volutamente circoscritti a un numero selezionato di testi (20).

Le disastrose qui collezionate fungono da ‘banco di prova’ di quanto abbiamo scritto sulla poesia dei disastri in latino nel primo capitolo. Essi dimostrano infatti l’esistenza di una medesima componente strutturale, di un reiterato immaginario catastrofico nella poesia del Meridione barocco a più ampio raggio.

I testi raccolti sono di autori appartenenti al Vicereame di Napoli, e sono datati dal 1632 al 1699. Essi sono epigrammi, elegie, odi (*carmina*), anagrammi e distici, e anch’essi provengono da materiale ‘eterogeneo’ come i componimenti che costituiscono il *corpus* (trattati, miscellanee ed antologie).

La trascrizione di questi componimenti è fedele ai testi a stampa originari, l’unico intervento adoperato in sede di trascrizione ha riguardato il logotipo &, che è stato ricostruito nella congiunzione *et*.

Francesco Camponeschi, *epigramma*, in Gioseffo/Giuseppe Mormile, *L'incendij del Monte Vesuvio e delle straggi, e rovine Di Gioseffo Mormile Napoletano*, 1632 [contenuto anche in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, Roma, Corbelletti, 1632, p. 85]

De Vesuvij conflagratione

Celsus Mons crista, Plantis, Flammisque; superbus

Heu iacet acephalus, squalidus, ac gelidus,

Quosque; ferax alerat, ditarat messe opulenta,

Ecce ferox lacerat, vertit et in Cineres.

5

Discite mortales rebus non credere fluxis,

Cum Mons vos fallat, quid fuerit stabile?

Prospero Cristiano, *De Vesevo Monte Epigramma*, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit., p. 91.

Hactenus e Coelo demissa tonitrua Terris;

nunc vero e Terris sidera ad usque volant.

Hactenus ex alto lapides cecidere frementes;

at nunc ex imo celsa per astra rotant.

Hactenus extolli potuit vix turbine pulvis;

5

quem nunc Terra vomit, depluit ecce cinis:

iam Coelo graviora parat sua proelia tellus;

mittit enim cineres, fulmina, saxa, faces.

Monte quid o triplici (si vera est fama) Gigantum

saeva cohors pugnat, dum movet arma Iovi?

10

Unus fert ardens (et vera est fama) Vesevus

tam fera bella solo, quam fera bella polo.

Lelio Guidiccioni, *Epigramma de Vesevo Monte*, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie*, cit., p. 87.

Nascitur Neapoli puer mirandae proceritatis, Gigas vulgo dictus paulo post
Vesuvius ardet

Quae renovat veterum tellus effoeta Gigantum
 semina, alit flammās, et cinefacta gemit.
 Sensit Phlegra Iovem: Encelado dedit, atque Tiphoeo,
 huic bustum Aetna ingens, huic dedit Inarime.
 Ipse gigantaea trepidans nunc prole Vesevus, 5
 aestuat, et fuso viscere, anhelus hiat.
 Parce (ait) ira Iovis; neu me, dum Tartarus urit
 Inferne, ah lacerent desuper arma Deum.

Id., ivi, p. 88.

Nox lucem insequitur, mors vitam; Floribus aestas
 torrida, atrox pomis dulcibus instat hyems.
 Eheu, mixta malis sunt gaudia, testis utrinque est
 Naturae artificis gloria, Parthenope.
 Pausilypum haec media aspiciens hinc, inde Vesevum, 5
 dat mihi (ait) Coelum dextra, sinistra Herebum.

(Giovan Pietro Massari) D. Io. Petri Massari Oratientis, et Neap. Civis V.I.D,
 epigramma, in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del monte Vesuvio e dei suoi
 incendi*, Napoli, Longo, 1632, p.5 [contenuto anche in ID. *Sirenis lacrymae
 effusae in montis Vesevi incendio et gratiarum actio pro recepto beneficio*,
 Napoli, Longo, 1632].

Qui cupit afflictam flammis terraque; marique;
 Crinibus abscissis cernere Parthenopen,
 Sirereneque; alias flentes, Nynphasque; per oras
 Vesevi pulsas patria flere loca.
 Occlusumque; antro distructa, et funditus urna 5
 Iam Montem lacrymis ora rigare novis.
 Undantesque; tueri agros, mare furere ubique,
 Horrisono viridem rara replere sono.
 Aggestis cumulata pericula cernere damnis,
 Sulphureo campos imbre natare bonos. 10
 Exangues homines, elisaue? Corpora passim.
 (Nam negat hospitium terra cadaveribus)

Et pariter lauros, myrtos, et citrea rura
 (Pro facinus) posytis collacrimare comis.
 Vesevij erectus flammis, vastasque; procellas, 15
 Immanes fluctus, et fine Sole dies.
 Regibus et Musis fontes, et praedia sacra,
 Diruta Vesevo quaque, iacere solo.
 Cladem ferre Elementa (pius Deus exeret iras,
 Cunctorum plantas coxit, ad hima trahens. 20
 Sic iuvenes saevis glomerantibus, undique; flammis
 Combussit fortes non fine strage Patrum).
 Tartara in exitium iurata refurgere contra,
 Mortales miseros, nec iuvatara Dei.
 Haec Bernardini Iuliani scripta relegat, 25
 Quae dedit, ut volitent docta per ora virum.
 Bernardine igitur vives per saxa, procellas,
 Fulgura Vesevi, fulmina, signa, necesse,
 Dum Sol, dum Luna irrutilat, dum cuncta per aevum,
 Secula diffluitans, te celebrabit homo. 30
 Sic ab utroque; mari dominaberis usque; in Eoas
 Occidualesque; plagas protrahis ingenium.
 Quotquot enim celsis sederunt numina coelis,
 In vultu resident, o Iuliane, tuo.
 Fronte patet Genius, geminis Amor ortus ocellis; 35
 Ex arcu torta cuspide colla ferit.
 Purpureas Cytaerea, et Flora colorat,
 Iuno supercilijs emicat ipsa tuis.
 In crispis radiat formosus Apollo capillis.
 Tornato mentu Phoebeus Ephebus ovans. 40
 Iter eburna vagam iucundi septa palati
 Facundus linguam voluti in ore Deus.
 Panchaeos Zephyrus de pectore spirat odores,
 Et dulci flatu florea labra quatit.
 Incessum, totumque, virum, formamque, decoram. 45
 Occupat, et propria Juppiter arte regit.
 In te ita pro pomo contendit Iuno, Venusque;

Quod retulit docilis Pallas in ingenio.
 Amplius haud Siren boream, saevasque; procellas
 Formidat, nam tu flamina dira fugas. 50
 Flamina voce fugas blanda, totusque; Senatus,
 Docta ora ut solvis, pendet ab ore tuo.
 Nempe tibi ingenium velox, et copia fandi
 Larga est; atque; tuo nectar ab ore fluit.
 Sis felix igitur, longevi et Nectoris annos 55
 Vivas, et tandem caelica regna petas.

Antonio de Monforte, [un esametro: *inscriptio*], in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del monte Vesuvio*, cit., p. 4.

FULMINA, SAXA, IGNES, CINERES, ET CUNCTA VESEVIJ

Id., ivi, *Ad Divum Ianuarius*, p. 4.

ANAGRAMMA PURUM
 DIVUS IANUARIUS MARTIR

Ecclesiae Beneventane Episcopus.
 Ecce ut tu sat praeservas Neapolim
 Ab incendii ruinaque Vesevi.

Ad Divum Ianuari
 Neapolis Patronum Elogium 5

(Pietro Grimaldi) D. Petri Grimaldi V.I.D. Curati S. Mariae Maioris, *In Authoris laudem Exasticon*, in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del monte Vesuvio*, cit., p. 122.

ANNORUM FERIE PERAGET SUA FATA VESEVUS
 Atque suos tamen finite igne dies.

Secla Bernardinus celeri vertigine volui
 Dum videt, et rapido precipitare gradu.
 Tempore ne pereat famosi gloria Montis
 Consuluit calamo, gloria non moritur. 5

Id., ivi, *Ode*, pp. 181-183.

Luce iam sexta decima Decembris;
 Sexdecim seclis pariter peractis:
 Atque sex lustris prope iam voluto
 Mensibus anno. 5
 Saxa ructantem glomerata flammis;
 Vidimus, circum penitus ruentem
 Ruraque, Villas.
 Igneus Naphtae fluvius recursat;
 Unde Pompeios Populos, et agros
 Funditus vastat, ruit Herculanu, 10
 Et pecus omne.
 Motibus diris tremuere turres,
 Ictibus crebris quatiuntur aedes;
 Et cavernoso resonat boatu
 Vesbius ore. 15
 Fumus ad coelum piceus retortus
 Maior assurgit, cineremque spargit:
 Fulgurant nubes: iaculantur Urbes
 Vindice bombo.
 Ardet aucter maris inter undas 20
 Flamma decurrens, nimiumque saevit;
 Piscis exustus natat igne ponto
 Luce peremptus.
 Quique tectorum periire casu,
 Quique iam flammis obiere; cuncti 25
 Sub dio passim iacuere nudi
 Littoris oris.
 Harc ubi spectat pius ille Pastor,

Ille Franciscus pietatis Heros Purpurae ac Mitrae decus, et suorum Transvolat aequor.	30
Ille qui coelo, Superisque gratus Ille Virtutum titulis refulgens; Scepta qui cuncti reget unus Orbis Aethere missus.	35
Venit ex tempo velut alma mater Incubat natis, adolevit arasa Thure, cum fletu precibus litavit Numinis iram.	
Saepius Clero comitatus Urbem Lustrat, et sacrum caput, et cruorem Martyris gestat vigilis Patroni, Templaque visit.	40
Zunicus Regni moderator almus, Quem beat splendor titulis Avitis, Cuique Maiestas numerosa gentis Clara refulget.	45
Insimul Sacras veneratur aedes, Mira cui semper pietas, fidesque Purior cordi rutilant perennis Nominae famae.	50
Aemulus longè Emmanuel Vesevi Igne divino superavit ignes; Largius flammis pietatis ardet Pectore Princeps.	55
Charitas urens relevavit aegros, Charitas ardens viduis, egenis Praebuit cunctis alimenta vitae Ubere palma.	
Perdus, pernox populus, Sacerdos Virgines, nuptae, lacrymis precantes Martyri sancto pia vota solvunt Laude perenni.	60

Sanguis ò felix redivive salve:
 O que ter felix caput, ò beatum; 65
 Dive ter salve generose Martyr
 Ianitor Urbis.
 Dive qui quondam solitas Vesevi
 Comprimis flammās, miseratus Urbem
 Tu modo insanam rabiem coerce 70
 Ignis, et undae.

Urbano Giorgi in Id., *Scelta di posie nell'incendio del Vesuvio*, Roma, Corbelletti, 1632, *De Vesevo monte Urbani Georgei elegia*, p. 92.

Aspicias ut torvus se tollat ad astra Vesevus,
 ut Tauro similis, cornuabina gerat;
 illius ut colerent, miror, fera colla Coloni,
 ille ferire suum, ferret aratra latus.
 En furit; et lapides, cineres, et ab ore favillas 5
 evomit, et pulsans ungula quassat humum.
 Oppida, veh, tacito nimium confisa Vesevo
 nunc excussa iugis, aequa iacetis humo.
 Mons, ubi Parthenopes mugitu verberat aures
 Pastorem lachrymis excitat illa suum. 10
 Extulit ille caput, vindex caput ante coruscat
 sanguis; et averti visus ab Urbe furor.
 Prima refert praesul, spectacula tangere quando
 te nec flamma potis, nec potuere Ferae.
 Et nova quo visus cornu Mons bella movere, 15
 creditur aspectu deposuisse tuo.

(Geronimo Genuino) Hieronymus Genuinus Iurisconsultus Neapolitanus,
*Vesbius aeterna satagens revirescere fama in epigrammi / Metamorphoses
 nominum, sive metathetes litterarum, sive anagrammata*, Roma, Mascardi,
 1635, p. 4.

Flammarum assidua agglomeravit opes:

Ut Ceu? Solis avis senior iuvenescere possit
Iam rogos exardens factus et ipse sibi.
Ad Gusmane tuo decoratus nomine posthac
Laude hic semper erit perpetuo viridis.
Parthenope haud rursus timeat flagrare Vesevum
Nominis haud deinceps ambitiosus erit.

5

Id., ivi [contenuto anche in Gianbernardino Giuliani, *Trattato del monte Vesuvio*, cit., p. 224].

Ioannes Bernardinus Iulianus Neapolitanus.
Anagramma purum.
En unus, en notus dilapsi Vesbij annalia narro.
En oculatus testis Vesbij.
Hunc scribens faciam aeternum mox nomine Montem;
Hunc cecidisse inuat dici potest.

Girolamo Cicala, *De terrae motu Apuliae, Ad Lycienses*, in *Carmina sive Cicada*, Lecce, Micheli, 1649, pp. 20-21.

Concussa insolitus Terra tremoribus
(horresco referens) moenia devorat;
invadit iuga montis
ruptis oblicibus mare.

Turres, castra, domus, templaque corruunt,
et durae varia mortis imagine
casu pressa repent
linquunt corpora spiritum.

5

Alterna aspiciunt funera coniuges,
et mortis gemina cuspide concidunt.
Patrem filia, frater

10

Et fratrem iacet insuper [...]

Non aetas gelida, heu non valet ignea
vitare exitium; foedaque non secus
et formosa ruinae
sentit vulnera flebilis. 15

Pulchras quid species nunc iuvat? Indicae
haud conchae, lapides haud garamantides
cladi vel saturatae
vestes murice subtrahunt [...]. 20

Externis, Lycium, tu tibi consule
tantis prodigiis; culpa hominum gravis
Coeli suscitatur iras;
cur non culpa reciditur?

Perstas quid solido pectore perfidum, 25
nec fuis lacrimis crimina diluis?
Christi surge fidelis,
ora, dic scelus, ingeme.

Domenico Battista, *Terra tremuit*, in Id., *Epigrammata*, Venezia, Pinelli, 1653,
p. 36.

Ponderibus librata suis firmissima tellus,
Cur stabili moto labilis axe ruit?
Quando praecipites iterarunt nubila nimbos,
Pergravis undarum sub gravitate stetit;
Ignibus exarsit, quando caluere Triones, 5
Strage sub Etnea firma remansit humus:
Cur tremit instabilis? Cur funditus, ergo vacillat?
Sordida iam culpis, sparsa cruore Dei?
Gens inimica Deo certat dum perdere Christum,
Mole sub errorum terra gravata tremit. 10

ID., *ivi*, *Sitio*, p. 107.

Potum ferte Deo Torrentes, Flumina, Fontes;
Labilis Aeternam non levat unda sitim.

IBIDEM (nello stesso soggetto).

Ut nive frigidius potare Redemptor acetum,
Temperet ardentem frigiditate sitim.

Prospero Cappella, *Ode V, Visus numquam impunè Cometa*, in Id., *Odorum Libri*, Napoli, Castaldo, 1682, pp. 72-75.

In DEIPARAM

Vi tueatur Parthenopen, cui clades Vesuvji, plebis tumultus, pestilentia, et
Iacobi Galeotae patriae patris funus in memoriam revocantur, ut se coelitus
admonitam sentiat

Ad D. ALOYSIUM CAPYCIUM GALEOTAM.

In magni genitoris è vivis excessu.

O Quae sollicito numine temperas,
Cui cordi est pietas, Virgo, Neapolim,
Coeli fulmina sistas,
Orbis crimina deleas;
Eheù quòt scelerum plus nimio memor
Caelum est, tòt repetit turbinibus caput,

5

Et dormimus ad ictùs,
 Nec brutum excutimus scelus:
 Quantus detonuit fulmine Vesujus,
 Cum Caeli monitor crimina fervidus 10
 Deterreret, et astris
 Fumi nubila mitteret,
 Terras igne truci dirueret, quasi
 Terrarum subitis motibus excitus
 Exhalaret in Orbem 15
 Totos faucibus Inferos:
 Laxavit scatebras inde bituminum,
 Quae sub perptuis solverat ignibus,
 Caudes, marmora, ferrum
 Evibravit in Aethera; 20
 Felix, exitio qui rapuit caput,
 Cui non fumiferis montis hiatibus
 Fatalis fuit aura,
 Quae vitalis erat, nigro
 Dum furtim trahitur sordida pulvere, 25
 Vertitquè in cinerem corpora debitum
 Multo non fine fletu;
 Sed majore malis metu.
 Quae non erubuit villa cruoribus
 Durae plebis? ubi tristia grandium 30
 Non vestigia cladum
 Impressit furor improbus;
 Tectorum excidio mersa Neapolis
 Vulgi fumat adhuc feditioibus,
 Ac auctus populari 35
 Pontus sanguine fluctuat;
 Horret plus rutila strage Potentium,
 Quàm caesi pecoris sanguine ferveat
 Urbis non fine luctu
 Amplum Parthenopae forum; 40
 Hic plebs mentem hominis vendidit, asperam

Horrendisquè mentem hominis vendidit, asperam
 Horrendisquè feram moribus induit,
 Mercatu at cicur exit,
 Froenum dum patitur famis: 45
 Quod non fatifero Pestis anhelitu
 Est molita nefas? terra cadaveri
 Multo cum foret impos,
 Plebes per mare distulit
 Foedam passa luem corpora: sic novum 50
 Tutis naufragium fluctibus addidit.
 Nostrà et pleniùs arsit
 Crateris mare lacrymà:
 An edocta malis Parthenope, recens
 Funus bina super funera quae tulit? 55
 Multà foemineum cor
 Turget peste libidinum:
 Majus Vesuvij gurgite flammeum
 Pectus sarcophagi ardet amoribus,
 Et praecordia vincit, 60
 Cum vix bella movet Venus:
 Quae non contudimus fulmina vertice
 Plagis deteriores? utinàm luem
 Nuem vertat in Afros,
 Urbem civibus impleat: 65
 Qui funus Galeotae sequitur dolor?
 Quo regale caret praesidio latus?
 Heù numquàm fatis illum
 Patrem patria luxerit:
 Urbi quis poterit reddere dexteram, 70
 Nullis quae valuit fisa cohortibus
 Emergentia regni
 Retro fata repellere
 Quòt servant schedulas scrinia supplices,
 Expectare diù dùm proceres piget? 75
 Frustrà mens ea, novit

Quae subscribere, poscitur:
 Sensit damna quoque et Roma, Quiritium
 Dum responsa negat Regia litibus,
 Serò et quaeritur illa, 80
 Quae regnum tenuit, manus:
 Nèc vos, astra, bonis invida, noxiis
 Divexare pudet regna vaporibus,
 Telluri quasi desint
 In tòt toxica principes, 85
 Funesto subiti turbinis impetu
 Cum regni columen mors cita proruat,
 Dùm fit, dura cometa
 Primi vulnera sensimus.

Id., ivi, pp. 117-123.

Ode VII, Felix Daedali volatus.

Cum in Sofiano ageret fertus à Providentia ad videndam Neapolim peste devastata

Ad P. Jo: Antonius Barberitum Soc. Jesu.

Qui piceato indutus sacco pestilentia afflictis vicitim sacra ministrabat.

Quò me, Numinis assecla,
 Quò, Prunea, frequens arbitra funerum,
 Ignotum rapis alitem,
 Pennarumquè levas remigio latus?
 Me colles trepidis procùl 5
 Terrent verticibus, fumea turbidus
 Ructat nubila Vesujus
 Et mugit populis lugubrè,
 Coelum fluctuat halitu
 Nigra in luce dies naufragus occidit, 10

Et submerge pallidam	
Magno Parthenopen naufragio timet;	
Ducis, Diva, tamèn; sequar,	
Et bustum patriae me jaciam super,	
Me quamvis ululantium	15
Coelo admota fugent culmina turrium,	
Quamvis horrida palleat,	
Ac undet tenebris, quà propero, via.	
Quae voc auribus influit?	
Flet Siren liquido gutture, flexilis	20
Nosco vocis amabile	
Murmur, nosco deae carmen, et avias	
Naves sistete callidum,	
Stantes quo scopulos vexit, et inclyti	
Traxit Pausilypi juga:	25
Plorant ad patrij fluminis ostium	
Lymphis Najades aemulae,	
Sebethum lacrymis et cumulant suis;	
Crateris mare vitrei	
Prospecto, et pelago busta natantia,	30
Quo lusere priùs rates,	
Quà traxi calamo squamigero greges,	
Hàc à retibus integer	
Rhombus luxuriat sanguine civium,	
Atquè impunè natat Scarus	35
Plenus naufragijs: proh lacrymabile	
Fatum; quò cecidit mea,	
Regni, Parthenope, tergeminum decus,	
Spes pulcherrima gentium,	
Aeternum Italiae delictum suae,	40
Tellus prodiga Principum,	
Regnorumque oculus, nidus et artium	
Olim nobilium, fui	
Nunc tantùm tumulus, nec tumulat suos:	
Hìc sub strage cadentium	45

Moestùm saxa fremut, hinc mare non suo	
Horret naufragio, procul	
Dum cautes trepidant, et Thetis increpat	
Nautas: Tollite puppibus	
Pestis ludibria, et sternite praedia	50
Latè corporibus, parens	
Incestata parum funeribus patet	
Tellus? an caveas negat?	
Sic est. Ille tremit praeda rapacibus	
Decertata Lupis, herus	55
Hìc putet canibus rixa rebellibus:	
Cum desint fovae, rogis	
Decrescunt sylvae, flamma deest quoque	
Post incendia pestium:	
Hìc currit patrium natus ad osculum,	60
Sed dum pendet ab osculo	
Ictus pestifero concidit halitu:	
Illic durior est Scytha	
Ardet dum teneris mater amoribus;	
Nam dulci necat in sinu	65
Gnatam, quae poterat fallere belluam;	
Hìc amplexibus opprimit	
Servat dum tacitis aedibus hospitem;	
Illic dum tumultum prope	
Formam cinnabari psaltria suscitatur	70
Sacris subrubet ignibus;	
Quaesitisque foris sponsa coloribus	
Oris dum decus, et rosam	
Mentitur, tremulà candicat à lue,	
Et quo fingitur annulus,	75
Crinis tristè riget, formaque displicet,	
Taedis sponsus alit rogum, et	
Intacto pheretrum pro thalamo parat:	
Hic mortem soros osculo	
Propinata querulis obvia fratribus;	80

Illic ubera porrigit	
Nutrix, an noceat nescia, parvulus	
Auto potu perit, aut siti,	
Materniquè luem fugit anhelitùs;	
Hìc haeres avidus fugit,	85
Tecti, ne pereat, dum subit aerem,	
Aut tangit patrimonium:	
Illic solvit avo justa nepos, caret	
Sed mox munere funeris;	
Hìc frangit rigido sub lare spiritum,	90
Dum lucis vitium timet,	
Securàque luem de latebrà bibit,	
Post fatum domini, lares	
Dum ingenti vidui, furta timet latro:	
Non furem metuunt opes:	95
Hic fratri immoritur frater, et ultimùm	
Immugit genero socer,	
Et mortis pietas morte rependitur;	
Funus funere truditur,	
Et saecunda sui se geminat lues;	100
Unus fert populos dies;	
Nec morbo medicae proficiunt opes;	
O lethi truculentior	
Vel letho facies! cùm nova lacrymas	
Poscant saepè novas carent	105
Conclamata suis funera lacrymis:	
Hauserunt mala palpebras,	
Ne stendi superent gaudia, segnibus	
Callent corda doloribus,	
Et mortis dubiis edidicit puer	110
Insultare timoribus,	
Stipatusquè canit plebe jacentium:	
Saevo languet in otio	
Vulgus, cui labor est intereuntium	
Non calcare cadavera.	115

Nec tu nobilitas faucibus avolas	
Fati, quippe tuos premit	
Pestis fatiferis pallida dentibus;	
Fastus quàm tumultus, sui	
Plenus, mobilium serica vestium	120
Quàm lascivia fluxerat,	
Implacata lues forte cadentibus	
Hæc sternit plateas, Jocus	
Quàm risit lepido dente Cupidinem,	
Quàm Luxur nituit, vias	125
Nunc Luctus lacrymis occupat, aureus	
Quàm fervos dominus greges	
Ostendit populo, pulvereus jacet,	
Famosoque cadaveri	
Vel desunt latebrae, splendet at horridum,	130
Non fastus, dominus petit,	
Vultu stante cadit, vel pereuntibus	
Infidunt cilijs minae,	
Tetrum fulmen habent lumina, nobilis	
Spirat fronte protervitas;	135
Et quàm luxuriae fulgur in essedo	
Visum circumeuntium	
Tentavit, trepidam pestifer halitus	
Nunc spirat facie necem,	
Et sacris animas pascitur ignibus:	140
Vos urbi date publicas	
O cives, lacrymas: occidit, occidit	
Jam Fortuna Neapolis:	
Libate o lacrymas civibus, hospites,	
Inter Parthenopen graves	145
Regnorum interitum, inter et urbium	
Deplorate cadavera,	
Vix tangit patriae pectora spiritus;	
Squalent atria principum,	
Sirenum resonant flebile moenia,	150

Templorum laquearia,
 Auratiquè tholi tristè micant, simul
 Flent ipsi lapides, quibus
 Scribat posteritas: cum populì strue
 En hìc Parthenope jacet. 155
 Sed vatem laribus reddit Sofijs
 Alae, quem Zephyris pares
 Ultra sidereum provehitis mare;
 Jam fiat luminibus datum,
 Impleviquè stupens pectora cladibus. 160
 Quis me tangit amor? Recens
 Quae me sollicitat cura? quid improbus
 Poscit corda timor? meus
 Sanguis, ne fugias? ò ubi gentium
 Ardord prime sodalium, 165
 Te, mi Ruta, diù sidera protegunt,
 Tactis tu quoquè fercula,
 Et prompta intrepidus pharmaca porrigis,
 Nostrae gloria patriae,
 Objectas capitis membra periculo, 170
 Ne qui transiliunt luem
 Magnas inter opes dispereant fame,
 O ter grandem animam, tuo
 Me collo jubeas nectere brachia,
 Caro reddar amoribus 175
 Infusus capiti, centimanus prope
 Amplecti cupio, juvat
 Inspectasse, Deus quo nimius sedet,
 Vultum, lacryma labitur
 En injussa genis, quam stupor impotens 180
 Hausit, pallida conspici
 Quam formido oculi margine presserat.

ivi, pp. 185-187.

*Ode XIII, IN ALLIUM, Ut pestilentia pene dilapsa, vim morbi arceat à PP.
Reversuris è Sofiano Neapolim*

AD DIDACUM RAGUSIUM ARCHIATRON

O Quod lethiferi sideris arbiter Frangis terribiles Pestis anhelitus, O Spes candida vitae, Horrorum decus, Allium, Praesens vel tumidi rumpere tormina,	5
Quamvis cortice flatus Gratè difficilis fluat, Spiras dulcè tamen, robur amabile Tu praebescapiti, marcidus otio, Te spirante, labori	10
Luctatur rediens Vigor, Te Spes, et rosesi rara Salus colit Sempre viva genis, te sequitur comes Recto poplite Virtus Per Nili viridaria,	15
Cum largis madidam delicijs domum, et Unguentata fugis limina Caesarum: At mensis procul arcet Te Luxus populans opes, Se plenus procerum Fastus in agmine	20
Te parcit niveis stringere dentibus, Ventris te vocat hostem Vultu pallida Cruditus. At quid non gravior morte potest timor Mortis? sollicito gutture quaeris,	25
O, ignobile mensae Olim dedecus, Allium. Te dives digito tangere nescius	

Prae te nunc sapiens balsama negligit,	
Et te saepè coronat	30
Coenae dulce caput suae,	
Amplis te patinis illinit helluo,	
Et si lance super spargeris, asperum	
Culpat nemo saporem,	
Non est opprobrium gulae,	35
Si spiras calidis faucibus, appetit	
Te farcire coquus fercula, principium	
Te convivia poscunt,	
Optant prandia Caesarum;	
Serva, dum properant Parthenopen, patres,	40
Cultae delicias Pallidis, aureae	
Florem redde juventae	
Laetis Pausilypi plagis;	
Ne surgens avido Pestis ab aere	
Afflet fulmineis saevior ignibus	45
Magna germina matris,	
Nigro aut proruat halitu; et	
Haec curae referes praemia splendidae,	
Orbi Gnossiacy stemmatis aemulum	
Ostentabere fertum,	50
Multo fidere lucidum:	
Ast haec plus nimio credula nesciat	
Nili frugilego sanctior accolà	
Plebes, ne peregrinum	
Mox te consecret in Deum.	55

Parte 2.

Cultural Heritage

Introduzione al prodotto industriale

La presente raccolta di testi integra l'annesso alla tesi di dottorato e risponde, come il successivo progetto di *database*, a un preciso obiettivo: creare un 'oggetto' che illustri il *Cultural Heritage* del Meridione barocco. Come dimostreremo, infatti, le catastrofi che colpiscono il Vicereame spagnolo di Napoli, e la loro testimonianza, risultano utili a porre in evidenza il legame che intreccia ambiente e identità territoriale di una data comunità.

L'importanza della creazione di un *corpus* di lirici barocchi meridionali che 'raccontino' le catastrofi del XVII secolo si basa principalmente su due fattori. Il primo è di tipo storico-letterario, e mira a confermare l'esistenza di una vita culturale estremamente attiva del Meridione italiano. Essa è rilevabile sia dal rapporto tra produzione poetica e industria del libro, sia dai rapporti intellettuali che i poeti delle diverse Accademie intrecciavano in numerosi viaggi attraverso la penisola (*supra* 2.4).

Il secondo fattore è di tipo retorico, e riguarda una questione centrale per l'intero Seicento: come può la poesia lirica – ovvero l'idea che di essa si è formata da Petrarca fino a Tasso e Marino – trattare di fatti cronaca? Quali sono gli strumenti e le modalità impiegate per descrivere gli eventi calamitosi che trasformarono la capitale del Vicereame in una «città delle catastrofi»?¹¹⁸⁹

Per dimostrare i fattori elencati e per rispondere a queste domande, è opportuno innanzitutto illustrare la geografia culturale del Meridione d'Italia, in modo da avere chiaro lo sfondo in cui gli eventi narrati si inseriscono, e per cercare di comprendere come si è formato, nella poesia seicentesca, un vero e proprio *tòpos* catastrofico. In seconda istanza è importante ripercorrere la storia dei disastri meridionali, al fine di rilevarne l'impatto esercitato sulla comunità del tempo.

La città di Napoli, come si è spiegato nel secondo capitolo, è da immaginarsi come un centro politico e culturale attorno cui ruota l'intera geografia del

¹¹⁸⁹ Si riprende il termine da ALFANO G., *La città delle catastrofi* in *Atlante della letteratura italiana* (a cura di LUZZATTO S., PEDULLA' G.), 3 voll., Torino, Einaudi 2010-2012, vol. 2.

Meridione italiano nel '600,¹¹⁹⁰ e in cui trovano sede alcuni tra i più importanti stampatori del secolo.¹¹⁹¹ Essa è la «capitale tra le più cospicue dei diversi Reynos della Corona spagnola»,¹¹⁹² e la sua struttura sociopolitica è caratterizzata da un complesso e capillare policentrismo che collega Accademie letterarie, nuclei cittadini e periferie.

Una testimonianza di tale capacità di 'attrazione' demografica e culturale della capitale del Vicereame è la ingente presenza di quanti attraverso Capaccio abbiamo definito i «tanti altri abitatori regnicoli», sebbene non appartenenti alla popolazione napoletana *tout court*: «Calabresi, Pugliesi, Apruzzesi e più vicini, Costaioli, Cavaiooli, ch'anno ripiena tutta la città con tanta frequenza che quasi fanno il terzo di quella».¹¹⁹³

In gran parte poeti, legati soprattutto alle Accademie partenopee, che ricoprivano un ruolo politico-culturale di cesura tra centro e provincia, questi «abitatori del regno» rappresentano gran parte degli autori qui raccolti. Attraverso la loro produzione poetica è possibile illustrare un'importante 'geografia culturale' che estende i propri confini da Napoli fino alla Repubblica di Venezia, passando per Roma, Firenze, Bologna, le più importanti città del Barocco italiano.¹¹⁹⁴

¹¹⁹⁰ QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, in A.A.V.V., *Storia di Napoli*, VI, 1, Società Editrice Storia di Napoli, 1970, e GALASSO G., *Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1998.

¹¹⁹¹ Come indicato nella parte teorica, a Napoli, tra Cinque e Seicento, si contano le tipografie di Raillard, Roncagliolo, de Bonis, Gaffaro, Savio, Parrino-Mutii, Castaldo, Tinassi, Micheli, Longo, Cacchi, Lazzaro Scoriggio, Passaro, Mollo, Paci, Carlino, Fusco, Cavallo e eredi, Stigliola, Bulifon, Beltrano. Dal 1585 al 1690, essi daranno alle stampe tra i più importanti volumi della storia della poesia italiana. Cfr. SANTORO M., *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

¹¹⁹² CHAVARRIA NOVI E., *Napoli e casali (1501-1860)*, in GALASSO G., *La città del Regno di Napoli nell'età moderna, studi storici dal 1980 al 2010*, Napoli, Editoriale scientifica, 2011, p. 544.

¹¹⁹³ Cfr. Giulio Cesare Capaccio, *Il forastiero*, Napoli, Roncagliolo, 1630, edizione anastatica a cura di STRAZZULLO F., Sorrento, Di Mauro, 1993.

¹¹⁹⁴ Alcuni testi della nostra antologia, sebbene prodotti da autori viceregnicoli o più in generale meridionali, sono stampati in altre città d'Italia, proprio a conferma dei forti rapporti di scambio che esistevano tra Accademie, stampatori e centri culturali. Si pensi al riguardo anche soltanto a un esempio, *Le Rime d'illustri ingegni napoletani*, antologia del Vicereame a tema catastrofico

Napoli era infatti sede di plurime Accademie (Svegliati, Oziosi, Sereni, Erranti, Ardenti, Incauti, Addormentati, Incogniti), e già a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo (periodo in cui si data l'inizio del Barocco nel Vicereame),¹¹⁹⁵ la città mostra un'imponente situazione culturale. Essa trova il suo punto di pieno sviluppo negli anni '30 del '600. In questo importantissimo decennio del Barocco meridionale, che è successivo alla morte di Giulio Cesare Cortese (1622), e a quella di Giambattista Marino (1625), tra i maggiori esponenti del secentismo italiano, Napoli diventa uno dei centri editoriali più produttivi d'Italia. Ciò si verifica soprattutto per la poesia lirica, per motivi che è opportuno riattraversare.¹¹⁹⁶

curata da Giandomenico Agresta (Napoli XVI-XVII), pubblicate a Venezia per i tipi di Ciera nel 1633.

¹¹⁹⁵ Cfr. RUSSO E., *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008; MONTANARI T., *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012; RIGA P. G., e *Giovanni Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna, Emil, 2018. Si ricordi inoltre come al limitare del '500 si assista a Napoli alla fondazione dell'Accademia degli Svegliati (1585), la prima Accademia statale impegnata nella diffusione della nuova cultura barocca, dopo il decreto di Pedro de Toledo che nel 1547 aveva ordinato la chiusura dei circoli intellettuali a causa di tumulti contro l'Inquisizione. Essa aveva come fondatore Giulio Cortese. Tra i suoi membri di spicco si ricordano Tommaso Campanella, Giambattista Marino (che ne avrebbe fatto parte proprio a partire dalla fondazione col nome di 'Accorto'), Giambattista Manso, Ascanio Pignatelli, Camillo Pellegrino e Torquato Tasso (a partire dal '92), ovvero i più grandi poeti degli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, e tra i primissimi autori in cui individuare i prodromi di un «codice» fisso nella letteratura secentesca.

¹¹⁹⁶ Il Meridione d'Italia, e non solo a Napoli, ma anche nei centri 'minori', presenta la più intensa attività libraria di poesia lirica, se si tiene anche solo conto dello spoglio che si è effettuato in questo studio, il quale ammonta a circa 100 edizioni (senza tenere conto delle ristampe). Tra esse, ben 49 sono risultate utili al nostro scopo: collezionare un *corpus* di poesie disastrose. Di tali 49, 14 sono pubblicate a cavallo tra il 1585 e il 1631, e contengono 34 liriche a tema catastrofico; 35 sono invece pubblicate tra il 1632 e il 1690, e ne contengono un numero quadruplicato, ovvero 129. Di questa differenza, importantissima ai fini della nostra ricerca, bisogna tenere conto per proseguire col ragionamento. È tuttavia utile ricordare al lettore che il presente conteggio, il quale serve a dimostrare l'attività del mercato editoriale del Sud Italia, non corrisponde al numero totale dei testi raccolti in questa antologia. Esso infatti non prende in considerazione i sonetti contenuti in *Avvisi*, *Relazioni*, *Trattati*. Allo stesso modo non sono qui

Le catastrofi del XVII secolo

Il Barocco meridionale è un fenomeno di lunga durata che ha origine nell'ultimo ventennio del XVI secolo e si estende fino ai primi anni del Settecento.¹¹⁹⁷ La storia del Viceregno spagnolo di Napoli (1503-1707), in cui esso è inserito, copre per intero la sua estensione temporale. Tra questi due macrosistemi, la nostra antologia occupa una porzione cronologica molto precisa: dal 1632 al 1695. Essa va dal marinismo ai primi anni di attività dell'Accademia dell'Arcadia.

È importante spiegare che il 1632 rappresenta un punto di svolta nella storia dell'editoria moderna, per due motivi strettamente connessi. Il primo è l'eruzione vesuviana del 1631, che fornisce una nuova e 'spaventosa' materia a una letteratura fondata sulla ricerca della *meraviglia* e di argomenti non ancora sondati dalla scrittura poetica. Il secondo motivo è la richiesta del mercato librario di «una produzione che celebri il terribile evento».¹¹⁹⁸

Come anticipato nella tesi di dottorato, Napoli negli anni '30 aveva già prodotto un'importante letteratura, e nella città erano da tempo attive le Accademie degli Oziosi, degli Erranti, degli Svegliati, attorno cui si muovevano i maggiori scrittori del tempo: Giambattista Basile, Giambattista Manso, Marino e i primi marinisti.¹¹⁹⁹ È tuttavia da rilevare come in questa fase di forte

calcolati quelli su foglio volante, o raccolti in antologie pubblicate nella parte settentrionale della penisola, sebbene da autori meridionali di cui ci occupiamo. Per una numerazione precisa dei testi presi in esame si rimanda dunque al regesto riportato nella prima parte di questa appendice.

¹¹⁹⁷ Cfr. RUSSO E., *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008; MONTANARI T., *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012; RIGA P. G., *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna, Emil, 2018.

¹¹⁹⁸ D'AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano, Onofrio Riccio tra Maccaronea e i Carmina*, Casalnuovo, Phoebus, 2012, pp. 44-49.

¹¹⁹⁹ Basile aveva completato e stampato il *Pentamerone* nel 1634; Marino aveva stampato la *Lira* nel 1612 e l'*Adone* nel 1623; Manso, principe dell'Accademia degli Oziosi dal 1611, aveva pubblicato in un volume unitario di *Rime* (1635) la sua intera esperienza poetica.

tensione intellettuale fu proprio l'eruzione a fungere da 'stimolo' di un mercato editoriale in grande fervore.

Una così grande attenzione al disastro del '31 non fu data tuttavia dalla sua capacità distruttiva, che si riversò quasi esclusivamente sulle campagne, quanto piuttosto dal fatto che essa fosse inaspettata. Il lettore di questa antologia potrebbe stupirsi nello scoprire che l'uomo del XVII secolo non avesse consapevolezza dell'attività del Vesuvio, e che il suo ricordo risalisse alla descrizione di Plinio del 79 d.C., dunque a un evento datato più di cinque secoli prima.¹²⁰⁰

La ricostruzione dell'evento si confondeva così con la testimonianza letteraria, e la comprensione della catastrofe per l'uomo del Seicento restava limitata alla sua 'evenemenzialità', senza alcuna possibilità di spiegarsi il 'perché' essa potesse manifestarsi: «Che fuoco è questo, che Vesuvio fuori, / Da cento bocche esala, è forse in ira / Con noi la terra, e fumo, e fiamme spira, E il Sol con le sue nubi discolora?». ¹²⁰¹

A ciò vada aggiunto che l'eruzione del '31 fu soltanto la prima di una lunga serie di catastrofi che segnarono l'Italia meridionale, modificandone permanentemente la percezione del territorio. Ad essa succedono infatti la rivoluzione di Masaniello del 1647 e l'epidemia di peste del 1656. A questi eventi si aggiungono una serie di disastri 'minori', come terremoti, carestie, inondazioni e siccità, che ugualmente furono frequenti nel XVII secolo.

La rivoluzione napoletana fu un atto di insurrezione popolare contro la Corona Spagnola, il cui evento scatenante fu l'esacerbarsi delle imposte sui

¹²⁰⁰ Cfr. ALFANO G., *The Portrait of Catastrophe: The Image of the City in Seventeenth-century Neapolitan Culture*, in CECERE D., DE CAPRIO C., GIANFRANCESCO L., PALMIERI P. (a cura di), *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, Roma, Viella, 2018. Cfr. anche TORTORA A., *Un'eruzione a due voci, Il 1631 tra Plinio e Braccini*, Napoli, Osservatorio vesuviano, 1989. Un'importante testimonianza poetica ci viene inoltre da un sonetto di Donato Faciuti (*Si paragona al Monte Vesevo*) contenuto nei *Musici concenti* (Napoli, Longo, 1627), dove l'ultima terzina recita nel modo seguente: «Ma pur, Vesuvio tu, trovasti almeno / Chi la tua fiamma estinse, a me è negato: / Lasso, il foco smorzar, ch'è dentro al seno».

¹²⁰¹ I versi sono di Paolo Maresca, sonetto, in *Il Vesuvio fiammeggiante, Poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632. Essa è tra le prime testimonianze poetiche dell'eruzione vesuviana.

generi di consumo. Essa fu concomitante a una parallela sommossa in Sicilia, agitata da Giuseppe d'Alesi, e durò dal 7 al 16 luglio 1647, data di morte di Masaniello. Le sue conseguenze si protrassero fino al 1648, con la costituzione della «Prima Repubblica Napoletana», la quale venne destituita dall'assedio congiunto di don Giovanni d'Austria (*l'austriaco semideo*) e del conte Oñate Íñigo Vélez de Guevara (*il Gran Guevara*), futuro Viceré di Napoli fino al 1653.¹²⁰²

L'epidemia di peste, che giunse a Napoli probabilmente dalla Sardegna, dove aveva cominciato a diffondersi nel 1652 attraverso la Spagna si propagò nel Vicereame nel 1656.¹²⁰³ Inoltre, poiché l'eruzione del '31 aveva portato come conseguenza un massiccio spostamento della popolazione dalle campagne verso le zone urbane, il morbo si rivelò estremamente letale per la capitale, dove si contarono circa 200.000 morti su una popolazione che in quell'anno contava 450.000 abitanti, e anche negli altri territori del Vicereame il tasso di mortalità si aggirò intorno al 50%.¹²⁰⁴

Tra i problemi sociali che ne conseguirono il più rilevante fu quello della sepoltura del gran numero di morti, come 'testimoniano' i raccapriccianti versi di Antonio Muscettola: «Son già colmi i sepolcri; il monte, e 'l piano / Spars'è di membra impure, / Ne la pietà fra tanti scempi ha loco; / A l'avidò Vulcano / Si danno in preda gl'insepolti, e pure / A tanti estinti ogn'alto incendio è poco, / Que', ch'avanzano al foco / Che non è tutti a divorar bastante, / Han tra viscere sozze urna spirante. // Pietà, pietà mio Dio».¹²⁰⁵

¹²⁰² Cfr. VILLARI R. (a cura di), *Per il re o per la patria, La fedeltà nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1994, e GALASSO G., *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Firenze, Sansoni, 1972. I versi citati sono di Giuseppe Battista, *Priega all'altezza del signor Don Giovanni d'Austria felicissima venuta in Napoli per acquetar i tumulti*, in *Elogi di capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura*, Venezia, Combi, 1683, e di Antonio de' Rossi, *Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate per le cose da lui operate a favore della Corona di Spagna nelle rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648*, in *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

¹²⁰³ LEONE N., *La vita quotidiana a Napoli ai tempi di Masaniello*, Milano, Bur, 1994, p. 245.

¹²⁰⁴ Cfr. NAPPI E., *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656*, Archivio storico del Banco di Napoli, Napoli, 1980.

¹²⁰⁵ Antonio Muscettola, *Canzone Per San Rocco, in occasione di pestilenza*, in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

La città si presenta così come costantemente agitata da catastrofi e problemi sociali, eventi che rappresentano la parte più cospicua della produzione scritta del Viceregno, sia quella letteraria, sia quella cronachistica o scientifica, come avremo modo di dimostrare nel tessere una fitta rete di corrispondenze tra testi poetici e opere di carattere divulgativo.¹²⁰⁶

Quanto è importante illustrare è che nella popolazione locale cominciò a insinuarsi una vera e propria *disaster syndrome*,¹²⁰⁷ e l'idea di vivere una apocalisse imminente cominciava a farsi sempre più forte, come si evince da numerose poesie selezionate: «*Strage di genti, di Cittadi, e Ville, / Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti / Forse d'udire il suon d'ultime squille?*».¹²⁰⁸ Ciò avveniva soprattutto per influenza di una profonda cultura religiosa, che interpretava gli eventi calamitosi come segni inequivocabili di una punizione divina per i peccati dell'uomo. Tale interpretazione, che è la maggioritaria nei componimenti raccolti, veniva 'promossa' soprattutto dai poeti e dai predicatori Gesuiti, come abbiamo dimostrato in più punti della parte teorica.¹²⁰⁹

È proprio qui che viene al nodo una delle domande poste in apertura della presente introduzione: perché la poesia lirica si occupa di un materiale appartenente alle cronache storiche e ai trattati scientifici? La risposta è duplice.

¹²⁰⁶ Al riguardo è importante segnalare il progetto ERC DisComPoSE (2018-2023), *Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe: the Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*, cui il presente lavoro afferisce. Il gruppo di ricerca napoletano prende in esame testi come opuscoli, fogli volanti, avvisi a stampa e relazioni sui disastri, nei territori europei ed extraeuropei della Monarchia ispanica tra il XVI e il XVIII secolo. Centrando l'attenzione sui meccanismi e sulle reti di comunicazione, il progetto da esso sostenuto 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 [<http://discompose.unina.it/it/>].

¹²⁰⁷ Al riguardo si rimanda allo studio di Patrizia Violi affrontato nel capitolo 4, *Paesaggi della memoria, il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

¹²⁰⁸ I versi sono tratti da Francesco Antonio Tomasi, *Sonetto* in *Il Vesuvio fiammeggiante, poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Beltrano, 1632.

¹²⁰⁹ Cfr. ALFANO G., *Introduzione* a A.A.V.V., *Tre catastrofi*, op. cit. Si pensi anche ai versi del poeta Gesuita Giuseppe Teodoli (in *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit.), per il quale *Pesti, Guerre, Tremoti, Incendii* non sono altro che *segni del Ciel, [...] / Del sommo Dio la mano onnipotente / Per dar le Rose a Giusti, a Rei le Spine*.

La prima è che la poesia lirica, in quanto strumento ‘mediale’ di una società di massa, fungeva da strumento di veicolazione di ideologie religiose e politiche (a testimonianza di questa lettura sono soprattutto i sonetti sulla rivoluzione di Masaniello, per cui si rimanda al commento ai testi), di cui furono latori soprattutto i Gesuiti.¹²¹⁰

La seconda risposta è dettata invece da un fattore sociale, ovvero il trauma subito da una comunità. L’idea di disastro diventa per l’uomo barocco una vera e propria ossessione, e comincia ad apparire nella comunicazione di ogni livello, dunque anche quella poetica, fino alla creazione di quanto può definirsi senza anacronismi un vero e proprio ‘palinsesto’ della catastrofe. È in questo senso che il disastro riesce a trasformarsi in manifestazione culturale, giustificando la produzione di testi scritti in versi, di singole testimonianze a sfondo lirico.¹²¹¹

Organizzazione del corpus

I testi presentati in questa appendice provengono da materiale eterogeneo:¹²¹² trattati, relazioni, antologie monotematiche, miscellanee di *Rime* e sonetti di corrispondenza. La loro raccolta è testimonianza di una forte ‘coralità’ di voci

¹²¹⁰ Tale volontà di controllo, di ‘manipolazione’ dell’evento catastrofico è ovviamente evidenziabile anche sul piano sociale della letteratura, nei meccanismi in cui essa risulta inserita nel XVII secolo. È utile rimandare al riguardo soprattutto al commento in nota alla sezione delle *Rime* celebrative, di cui al paragrafetto successivo.

¹²¹¹ Per un’interpretazione del disastro come fenomeno culturale cfr. anche DE CAPRIO C., *The Representation of Disaster*, in A.A.V.V., *Disasters in Early Modern Naples*, op. cit., pp. 21-29.

¹²¹² Come si avrà modo di spiegare nel commento ai testi, la presenza di componimenti lirici a ‘corredo’ di opere di altra natura è decisamente copiosa: sonetti di apertura di trattati scientifici, canzoni di accompagnamento di relazioni sui disastri, e versi stampati su ‘fogli volanti’ in funzione di ‘inserto’ per gli avvisi a stampa giornalieri. Tale vicinanza tra generi editoriali così diversi si rivela per noi molto significativa, in quanto fornisce una prova ulteriore della funzione mediale della poesia in quell’epoca.

che «gridano alla fine del mondo» (*supra* 5.1 ss.),¹²¹³ le quali formano una microstoria umana del disastro. Essa risulta inserita in una macrostoria – quella del Seicento napoletano –, che è risaputamente segnata da numerosi eventi catastrofici.

La capacità del *corpus* dei disastri di porsi come documento storico, o ‘enciclopedia culturale’ di un’intera società (cfr. *supra* cap. 5), è connessa a una proprietà intrinseca della poesia lirica, quella di trasformare un evento storico in una esperienza di tipo intimistico. Le poesie raccolte rappresentano infatti una ‘catastrofe’, dunque un momento di crisi che spezza i legami sociopolitici di una data comunità, interpretandola nell’ottica di un ‘disastro’, ovvero di quanto appartiene alla sfera emotiva del singolo.¹²¹⁴

Il criterio adoperato per la catalogazione dei testi è di tipo cronologico, sia per quanto riguarda l’appendice completa di liriche (la prima sezione di questo annesso alla tesi), sia per quanto riguarda il commento ad una parte selezionata di esse. Quest’ultima, al fine di agevolarne la fruizione è inquadrata all’interno di una tripartizione tipica di *Rime* barocche, che è quella in *Rime d’amore*, *Rime morali e religiose*, *Rime celebrative o encomiastiche*.

Le *Rime d’amore* sono quei testi in cui il disastro fa da sfondo a situazioni erotiche, dove lo sconvolgimento della Natura rispecchia il sentimento del poeta, o ancora quei testi in cui la donna amata interagisce con la catastrofe (essa ne è uccisa o ne è al contrario l’elemento risolutore). Le *Rime morali e religiose* sono sia quei componimenti in cui il disastro è interpretato come punizione divina per il peccato degli uomini (i cui autori sono in maggior parte Gesuiti), sia quelle poesie in cui l’io meditativo (*supra* 3.3) trae considerazioni sul senso della vita e sulla vanità delle cose terrene (si faccia soprattutto riferimento al riguardo al ragionamento tratto sull’*Ode* di Fontanella nel capitolo 3.4).

A tal proposito è opportuno indicare che la sezione moralistico-religiosa della presente antologia comincia con un corposo numero di testi sull’eruzione vesuviana, a testimonianza della fortuna che il tema ebbe soprattutto tra gli autori gesuiti. Il modo in cui esso è trattato, infatti, rientra appieno nei meccanismi di controllo e manipolazione dell’informazione che caratterizzano

¹²¹³ DE MARTINO E., *La fine del mondo, Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2016 (prima edizione 1977).

¹²¹⁴ LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, 2011.

la società del XVII secolo.¹²¹⁵ Le *Rime* celebrative o encomiastiche, infine, sono quelle poesie in cui santi, eroi, personaggi storici ed istituzioni politico-religiose sono elogiati per le azioni compiute contro il disastro (miracoli, ‘gesta eroiche’, opere di pietà).

I testi inseriti in queste tipologie sono accompagnati da un commento, e da una serie di note, che si strutturano sia sul piano retorico-stilistico, sia su quello propriamente figurale. Quest’ultimo è volto alla ricerca di una serie di ‘topiche’ che rappresentano un elemento di forte omogeneità della raccolta (il *tòpos* della morte, quello delle rovine e così via, come esposto nella sezione teorica). Il piano dello stile si basa e su un commento linguistico, volto a evidenziare l’intenso realismo con cui sono descritti i fenomeni della Natura,¹²¹⁶ e su un’analisi di tipo formale, volta a rinvenire il meccanismo della *pointe* nella sua evoluzione tra canzone e sonetto, nonché la configurazione di dispositivi retorici (metafora ed allegoria) che strutturano i testi nell’ottica di iperboli e *adynata*.

Tale operazione è resa possibile dalla forte coesione contenutistica delle liriche raccolte, sebbene si dispongano in un ampio arco cronologico, e trattino

¹²¹⁵ È utile riportare al riguardo un esempio specifico. Nel 1632, a soli 7 mesi dall’eruzione vesuviana, viene stampata a Roma, per i tipi di Corbelletti, la *Scelta di poesie nell’incendio del Vesuvio* a cura del cardinale Urbano Giorgi. I testi in essa contenuti, di cui daremo ampia dimostrazione nell’antologia, descrivono con immagini cruente e apocalittiche sia l’eruzione del ’31 sia il terremoto ad essa succeduto, e mirano a inquadrare il disastro nella cornice di un evento causato dall’«ira di Dio» nei confronti dell’uomo, un’interpretazione su cui ‘pesa’ chiaramente la cultura gesuitica. Essa si manifesta attraverso un’azione ‘mediale’ volta a instillare un sentimento di ‘paura’ nell’uomo barocco, e a porre la Chiesa come unica garante della salvezza di fronte al disastro. L’intento è chiaramente quello di portare alla redenzione un’intera comunità, e poiché *La scelta di poesie nell’incendio del Vesuvio* è una raccolta che ‘gravita’ intorno alla curia di Roma, in quanto non solo dedicata al nipote dell’allora papa Urbano VIII – è dunque legata a una sorta di ‘mecenatismo papale’ –, ma contiene al suo interno autori che, in quanto abati e cardinali, appartengono tutti all’ambiente ecclesiastico, è chiara la *longa manus* dell’istituzione religiosa dietro la composizione e la circolazione di molte delle poesie a tema catastrofico.

¹²¹⁶ Al riguardo è opportuno fare riferimento soprattutto a GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, su cui siamo intervenuti nel capitolo 3, e che utilizzeremo soprattutto in fase di commento ai testi.

di disastri differenti avvenuti nel XVII secolo:¹²¹⁷ l'eruzione vesuviana del 1631, la rivoluzione popolare del 1647, l'epidemia di peste del 1656, la seconda eruzione vesuviana del 1661, il terremoto del Sannio del 1688, nonché una serie di disastri 'minori' come tempeste, maremoti, esondazioni, incendi.

In ognuno dei testi è infatti possibile rinvenire e un'interpretazione di tipo sociale, che porta a una spiegazione pressoché identica delle catastrofi (esse sono la punizione per gli atti degli uomini), e la presenza di una ben consolidata tradizione poetica, che rivela un impianto mitologico predefinito, costituito cioè su un unico *background* per differenti disastri.

L'ambientazione delle catastrofi meridionali, come spiegato nella sezione teorica, è sempre di tipo infernale (che esso sia l'Ade della mitologia pagana o la voragine in cui vive il Lucifero biblico). Se l'eruzione del Vesuvio, ad esempio, *con urla d'Inferno il suol commove*, la rivolta è *novo inferno d'anime languenti*, e la peste è *antico Angue infernale*.¹²¹⁸ Ma ciò non avviene solo con le tre 'grandi' catastrofi, giacché anche un periodo di siccità è un *inferno che spira visibile*, o l'incendio di un edificio è un *fiume cocente [...] d'Averno*, e così via.¹²¹⁹

L'utilizzo del mito, come ha spiegato Françoise Lavocat in *écritures du desastre*, e su cui è tornato Giancarlo Alfano nell'introduzione al saggio-antologia *Tre catastrofi*,¹²²⁰ serve a 'modellare' la rappresentazione del disastro

¹²¹⁷ Tale omogeneità è chiaramente da individuare ancora nei frequenti "scambi" che le Accademie meridionali, particolar modo quella degli Oziosi (cui appartiene la maggior parte degli autori raccolti), permettevano a poeti e letterati di vario tipo (cap. 2.4 della tesi), fino alla creazione di un rete culturale unitaria, in cui i singoli poeti hanno la possibilità di distinguersi e mostrare la propria capacità di scrittura soltanto a livello di stile.

¹²¹⁸ I versi sono tratti, in ordine di citazione da Baldassare Pisani, Sonetto *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio* in *Armonie feriali*, Napoli, Parrino-Muzii, 1695; Vincenzo Zito, Sonetto *Durante la rivoluzione di Napoli del 1647* in *Poesie liriche*, Novello de Bonis, Napoli 1669; Biagio Cusano, Sonetto *A Nostro Signore, pregandolo per la sua santissima passione a liberarci dalla peste* in *Poesie Sacre*, Napoli, Passaro, 1672.

¹²¹⁹ I versi sono tratti da Giacomo Lubrano, *Per l'estate secchissima del 1680*, in *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692, e Francesco Balducci, *Sonetto* in *Rime*, Roma, Facciotti, 1630.

¹²²⁰ LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, op. cit., ALFANO G., *Introduzione a* ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, Napoli, Cronopio, 2000. Alfano, in particolare, per sostenere la sua tesi fa

e, da un punto di vista psicologico (dal momento che qui si parla di veri e propri traumi comunitari, eventi che rompono gli equilibri sociali e individuali degli abitanti del Regno di Napoli) permette di ridurre la frattura che si crea tra lo scatenarsi della catastrofe e la sua presa di coscienza. Il mito, in breve, traduce la realtà e la rende dominabile riducendola alle categorie del noto.

Presentazione dei testi

La sezione dei testi, come si è visto, è suddivisa in tre parti. La prima va dal 1585 al 1630, la seconda dal 1631 al 1657, la terza dal 1658 al 1690, per motivi già esposti nel secondo capitolo di tesi, tra cui è utile ricordare: 1) la periodizzazione di Franco Croce, che permette un discorso sull'utilizzo della metafora iperbolica tra marinismo e classicismo; 2) la possibilità di catalogare i *tòpoi* individuati in sezioni che si concentrino attorno ai disastri più rilevanti; 3) rilevare l'evoluzione della forma epigrammatica del sonetto individuata da Amedeo Quondam e più di recente anche da Sergio Bozzola;¹²²¹ 4) una giusta ripartizione del materiale collezionato, che viene strutturato sulle date di maggiore produzione libraria che risulta dal nostro computo.

All'interno della nostra tripartizione del Barocco letterario il presente commento seleziona un campionario di sonetti e canzoni a partire dal 1631, data in cui abbiamo individuato lo sviluppo di un *tòpos* dei disastri, fino al 1690 circa. I testi precedenti all'eruzione vesuviana, inseriti nella prima parte di questo annesso, fungono dunque da solo materiale di riscontro.

Anche in questa antologia la disposizione delle poesie segue un criterio cronologico, in ognuna delle categorie di *Rime* individuate. Si predilige così la messa in risalto degli autori dei singoli componimenti piuttosto che il tema trattato, il quale si è dimostrato appartenere ad una logica di tipo 'corale' (capp. 4.4 e 5 della tesi).

soprattutto riferimento a una fonte contemporanea ai disastri, e cioè Nicolò Pasquale (autore di un *A' posteri della peste di Napoli, e suo Regno Nell'anno 1656. Dalla redenzione del mondo. Racconto*, Napoli, Fusco, 1668), tramite cui dimostra l'interconnessione che esisteva tra le catastrofi nella mente di qualunque uomo barocco.

¹²²¹ QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., e BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

I testi sono stati digitalizzati a partire dai volumi a stampa originari, datati tra l'eruzione del Vesuvio e il terremoto del Sannio, e sono stati trascritti secondo moderati criteri di normalizzazione.¹²²² Tra questi, la presente sezione prende in considerazione un numero selezionato di componimenti, ovvero 70. La scelta è avvenuta sia in base a un principio di variazione rispetto ai nomi riportati nelle antologie barocche (*infra*), sia in riferimento alla possibilità di riscoprire autori importanti del Seicento, le cui opere risultano ancora oggi inedite.

Una prima serie di poeti raccolti copre l'arco di tempo tra il 1632 e il 1659, dall'anno successivo all'eruzione vesuviana ai tre anni successivi alla peste di Napoli. Essi sono: Gianfrancesco Maia Materdona, accademico Ozioso ed Umorista, autore di *Rime* (Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632); Antonio Bruni, accademico Ozioso, qui esaminato come poeta della *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, cit; Carlo Volpe, Giuseppe Danussio, Andrea Santa Maria, autori di sonetti raccolti nel trattato *Breve discorso Dell'Incendio Del Monte Vesuvio* (Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632); Giuseppe Teodoli, Gesuita, autore di sonetti a tema eruttivo contenuti nel poema *Il Vesuvio fiammeggiante* (Roncagliolo, Napoli, 1632); Francesco Antonio Tomasi, Paolo Maresca, Lorenzo Stellato, autori di sonetti contenuti nell'omonimo poema; Francesco Matteo Adamo, di cui ci rimangono alcuni sonetti contenuti nel poema *L'avampante e avvampato Vesuvio* (Napoli, Roncagliolo, 1632); Giandomenico Agresta, curatore ed autore delle *Rime d'illustri ingegni napoletani* (Venezia, Ciera, 1633); Giambattista Basile, qui considerato come autore di sonetti a tema disastroso raccolti nella silloge di Agresta; Errico Scipione, accademico Ozioso, di cui esamineremo le *Poesie liriche* (Napoli, Beltrano, 1634); Giacomo D'Aquino, autore di *Rime e prose* (Napoli, Mollo, 1638); Francesco Cappone, autore di *Poesie liriche* (Napoli, Cicconio, 1643); Girolamo Fontanella, accademico Ozioso, di cui si prende in esame la raccolta *I nove cieli* (Napoli, Mollo, 1640); Antonio Basso, autore di *Poesie* (Napoli, Gaffaro, 1645), e di *Sonetti* raccolti nella *Scelta di poesie dell'incendio del Vesuvio*, cit.; Giuseppe Battista, Gesuita, di cui analizzeremo le *Poesie meliche* (Venezia, Baba, 1646); Giovanni Canale, membro del circolo Istoniese, e autore di *Poesie* (Napoli, Parrino-Mutii, 1647); Gennaro Grosso, autore de *La cetra* (Napoli, Savio, 1650); Antonio Muscettola (Napoli 1628, 1679), autore di *Poesie* (Napoli,

¹²²² Qualora la consultazione delle secentine in questione non fosse stata possibile, si indica nell'appendice dell'intero *corpus* le antologie da cui si è ripreso il testo (Alfano, Barbato, Mazzucchi; Calcaterra; Croce; Ferrero; Getto o le più recenti edizioni critiche).

Eredi del Cavallo, 1659), e attivo partecipatore dei più prestigiosi sodalizi del tempo (Oziosi, Gelati, Incogniti, Apatisti).

Una seconda serie di poeti copre l'arco di tempo tra il 1661 e il 1695, dall'anno successivo alla seconda eruzione vesuviana ai sette anni successivi al terremoto del Sannio. Essi sono: Antonio de' Rossi, autore di *Sonetti* (Napoli, Mollo, 1661) spesso dedicati alla rivoluzione di Masaniello; Francesco Dentice, autore di *Poesie* (Napoli, Paci, 1667); Vincenzo Zito, autore di *Poesie liriche* (Napoli, de Bonis, 1669); Federigo Meninni, autore di *Poesie* (Napoli, Fusco, 1669); Baldassarre Pisani, Gesuita, di cui analizzeremo le *Poesie liriche* (Napoli, di Fusco, 1669) e le *Armonie feriali* (Napoli, Parrino-Mutii, 1695); Tommaso Gaudiosi, autore de *L'arpa poetica* (Napoli, de Bonis, 1671); Giovanni Giacomo Lavagna, accademico Agitato, di cui analizzeremo le *Poesie* (Napoli, de Bonis, 1671); Giuseppe Artale, accademico Ozioso ed Errante, di cui analizzeremo *L'alloro fruttuoso* (Napoli, de Bonis, 1672); Biagio Cusano, autore di *Poesie sacre* (Napoli, Passaro, 1672); Pietro Casaburi Urries, poeta vicino agli Oziosi e autore de *Le sirene* (Napoli, de Bonis, 1676); Biagio Guaragna Galluppo, accademico Ozioso ed Errante, autore di due volumi di *Poesie* (Napoli, Paci, 1679); Lorenzo Crasso, qui considerato soprattutto per gli *Elogi di capitani illustri* (Venezia, Combi, 1683); Carlo Buragna, accademico Investigante e autore di *Poesie* (Napoli, Castaldo, 1683); Antonio Caraccio, esponente dell'ultimo barocco napoletano, insieme a Basilio Giannelli, e autore di *Poesie liriche* (Roma, Tinassi, 1689); Basilio Giannelli, poeta vicino agli Investiganti e autore di *Poesie* (Napoli, Raillard, 1690); Giacomo Lubrano, Gesuita, di cui analizzeremo le *Scintille poetiche* (Napoli, Parrino-Mutii, 1692); Pirro Schettino, accademico Cosentino, e poi Incognito, autore di *Poesie* (Napoli, Bulifon, 1693).

Un attraversamento dei testi

Il commento ai testi segue la ripartizione del sonetto barocco individuata da Mercedes Blanco-Morel.¹²²³ Essa risulta così strutturata: *descriptio* (narrazione o esposizione della situazione principale); graduale iperbolizzazione della stessa; *récit*, ovvero inserto mitico che rimandi a una ben consolidata tradizione

¹²²³ BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.N.R.T., 1990.

religiosa e/o letteraria; infine *pointe*, la chiusa epigrammatica di cui abbiamo trattato nel primo capitolo di tesi.

Tale strumento di lettura, che nell'antologia è applicato anche alla forma lunga (ode e canzone), permette di isolare e porre in evidenza le componenti fondamentali di un testo: le metafore e i concetti utilizzati per la rappresentazione di un determinato disastro (dunque l'utilizzo di un lessico volto alla creazione di immagini); le figure della tradizione mitica e religiosa; i modi retorici di creare 'sorpresa' e *meraviglia* nel lettore-ascoltatore, tramite il meccanismo dell'iperbole e del *fulmen in clausula*.

A livello stilistico, il commento segue le teorizzazioni sulla metafora e il concetto dei trattatisti barocchi (ad esempio Gracián, Tesauro, Pallavicino, Meninni), nonché i più importanti studi in materia di figure retoriche (Bachelard, Genette, Cohen, Blumenberg, Dubois).¹²²⁴ Lo scopo è di inquadrare la nostra raccolta in una discussione sul funzionamento della metafora che rinnovi una linea di studi in larga parte datata alla seconda metà Novecento.

Sebbene il '600 sia il secolo in cui notoriamente viene ridiscusso l'intero istituto retorico, che sarà ridotto alla sola *elocutio*, alla parte adibita alla 'decorazione' dei testi, *Retoriche* e *Poetiche* di riferimento sono l'elemento essenziale per donare statuto a una poesia lirica che sembra mirare ad un convinto antiaristotelismo: la preminenza dell'elemento natura rispetto all'io parlante, la 'narrazione' di fatti oggettivi che trascendono il principio del *tò dynatòn*, uno sbilanciato equilibrio col rapporto della verisimiglianza.¹²²⁵

Gli autori qui raccolti appartengono a diverse Accademie (spesso contemporaneamente), come gli Oziosi o gli Investiganti di Napoli, gli Umoristi di Roma, i Gelati di Bologna e così via, nonché a radicalmente differenti

¹²²⁴ BACHELARD G., *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1966; GENETTE G., *Figures*, I, Paris, Seuil, 1972; COHEN J., *Struttura del linguaggio poetico* (trad. italiana di GRANDI M.), Bologna, il Mulino, 1976; BLUMENBERG H., *Paradigmi per una metaforologia* (trad. italiana di SERRA HAMBERG M. V.), Bologna, Il Mulino, 1969; Gruppo µ, *Retorica generale, Le figure della comunicazione* (trad. italiana di WOLF M.), Milano, Bompiani, 1976.

¹²²⁵ Come si è anticipato nella parte teorica e come si avrà modo di intervenire anche nel commento ai testi, le *Poetiche* che abbiamo ritenuto fondamentali per rinvenire una collocazione precisa della lirica dei disastri nel panorama poetico secentesco sono quella di Giulio Cortese (*Dell'Imitazione e dell'Invenzione*, 1590) e quella di Tommaso Campanella (*Poetica*, 1596 e 1638).

movimenti letterari, come il marinismo, il chiabrerismo, il neopetrarchismo. L'appartenenza all'uno o all'altro 'modello' risulta così preliminare non solo all'individuazione di uno stile di scrittura che concepisce e struttura i testi in maniera differente, ma anche al ridisegnamento di una geografia letteraria che ha nel Vicereame il suo punto di diramazione in tutta la penisola (cfr. *supra* 2.4).

Poiché tale geografia è stata ampiamente esposta nella parte teorica, e sarà altresì evidenziata dalla formazione stessa del *corpus*, quanto è importante affrontare in questa introduzione è soprattutto il discorso stilistico. La poesia dei disastri è come si è spiegato una poesia 'ibrida' che, sebbene inquadrata all'interno di una ben nota catalogazione di *Rime*, in un certo senso la reinventa spezzandone le delimitazioni (alcuni dei nostri testi appartengono al contempo e alla categoria religiosa e a quella celebrativa, e a quella celebrativa e a quella amorosa).

A ciò va aggiunto che questa tipologia del genere lirico possiede tutte le caratteristiche 'nuove' su cui poggia la poesia del XVII secolo, grazie alle quali si rivela uno dei prodotti culturali più eruditi della letteratura barocca: un raffinato utilizzo dell'*enargheia* (che sarà evidenziato anche dal rapporto con gli emblemi e le insegne della Società del Gesù); il dotto riferimento a fonti classiche e sacre;¹²²⁶ l'utilizzo di un lessico che attinge soprattutto al linguaggio specialistico della scienza;¹²²⁷ una sapiente strutturazione delle figure retoriche,

¹²²⁶ Si anticipa al lettore che gli ipotesti con cui egli si confronterà nella lettura delle poesie sono numerosissimi, a causa della profonda erudizione di gran parte dei poeti raccolti: Orazio *Odi*, Ovidio *Metamorfosi*, Lucano *Pharsalia*, Virgilio *Eneide*, Lucrezio *De rerum natura*, Stazio *Tebaide*. Essi sono anche moderni: Petrarca *Canzoniere* e *Trionfi*, Tasso *Rime* e *Gerusalemme*, Sannazaro *De Partu Virginis*, *Arcadia*, *Rime*, e ancora sacri: l'Antico e il Nuovo Testamento, le predicazioni gesuitiche, le opere dei Padri della Chiesa.

¹²²⁷ È qui utile introdurre il concetto di «interdiscorsività», a cui ci rifaremo soprattutto nel commento ai testi. Termine coniato da Cesare Segre, esso risulta adeguato a evidenziare il processo di assimilazione linguistica che avviene tra saperi specialistici e poesia, mostrando come qualunque «prodotto di una cultura» – in particolare la poesia lirica – sia sempre il frutto di una «memoria collettiva». Come sarà spiegato nei commenti, esso rivela un doppio piano di applicazione. Il primo è quello figurale, e riguarda l'utilizzo di un *background* mitologico fisso e di figure letterarie stereotipate. Il secondo piano, come anticipato, riguarda invece il lessico. Cfr. SEGRE C., *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in DI GIROLAMO C., PACCAGNELLA I. (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*,

volta alla resa di quel *dinamismo* dei paesaggi che è elemento fondamentale della lirica barocca *tout court*.¹²²⁸

La complessità della poesia dei disastri non si rivela soltanto sul piano retorico, essa è evidente anche in uno stretto rapporto con le arti figurative del secolo, che nei testi raccolti produce una peculiare ‘visione dall’alto’ dei paesaggi delineati.¹²²⁹ Tale ampia visuale dello sfondo paesaggistico si caratterizza in una struttura ‘verticale’ delle immagini del disastro (dall’alto al basso), ed è tra i più efficaci strumenti poetici per la rappresentazione di una Natura sconvolta.

Questa poesia, in breve, è il prodotto di una cultura visuale che influisce sulla forma dei testi poetici.¹²³⁰ La società barocca, infatti, attraverso le immagini comunica ed ‘istruisce’, interpreta la realtà e la manipola (come nel caso dei

Palermo, Sellerio, 1982, poi in Cesare Segre, *Opera critica* (a cura di CONTE A., MIRABILE A.), Milano, Mondadori, 2014.

¹²²⁸ Oltre ai sopracitati Bachelard e Genette, si rimandi in campo italiano soprattutto a GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco* (nuova edizione a cura di GUGLIELMINETTI M.), Milano, Mondadori, 2000. Categoria mutuata dalla storia dell’arte barocca, il dinamismo è uno strumento applicabile anche alla poesia. Molti dei testi raccolti, come sarà opportunamente indicato, sono un ottimo esempio dei concetti di «movimento» e «instabilità» delle forme che Wylie Sypher (*Four Stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, New York, Anchor, 1956), studioso dei rapporti tra arte e letteratura, individua per Manierismo e Barocco, e l’idea di un *perpetuum mobile*, riprendendo un famoso sintagma del critico, è in essi evidenziabile sia a livello lessicale sia a livello metrico.

¹²²⁹ Sulla verticalità delle forme dell’arte secentesca cfr. WÖLFFLIN H., *Rinascimento e Barocco* (trad. italiana di FILIPPI L.), Firenze, Vallecchi, 1928, ROUSSET J., *La letteratura dell’età barocca in Francia* (trad. italiana di XELLA L.), Bologna, Il mulino, 1953, ALFANO G., *Introduzione a A.A.V.V., Tre catastrofi*, op. cit.

¹²³⁰ Cfr. MARAVALL J. A., *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica* (trad. italiana a cura di PAEZ C.), Bologna, Il Mulino, 1985. Gli emblemi, i simboli, le metafore della poesia del disastro, quanto è in breve la ‘plasmazione’ di una poesia visuale che gioca sul dispositivo ecfrastico (a causa delle regolamentazioni dei trattati di Retorica e Poetica), e che si rifà alla iconologia delle grandi opere sul concettismo, sono a tutti gli effetti i riflessi di una società che si ‘organizza contro le calamità’ in un «dirigismo estático por la presencia».

testi sulla rivoluzione di Masaniello).¹²³¹ L'utilizzo della lirica come *medium* per la diffusione di ideologie politico-religiose (di cui *supra* 1.2) si manifesta anche in questa relazione *inter artes*, attraverso l'utilizzo di emblemi e di immagini che orientino la percezione della catastrofe: essi sono volti a suscitare terrore, o al contrario a inquadrare personaggi storici e istituzioni politico-religiose come unici garanti della salvezza di fronte al disastro.

Ecco che allora il Vesuvio è un *Inferno* di *Mille sulfuree bocche* a cui si oppone soltanto l'azione di San Gennaro, mentre alle *sozze [...] serpi di peste* fa da contraltare il *divoto esempio* di *religiosi asceti*, che *sgombrassero l'oscuire / nebbie di morte*. O ancora la rivolta del '47 è una vera e propria "seconda eruzione", in cui i rivoltosi *Corron [...] / Di faci armati, a divorar gli argenti: / Resi d'altro furor sciolti torrenti*, ai quali si oppone l'azione dell'eroico Viceré napoletano che *fatto di Partenope sostegno, / all'umide sue gote asciuga i pianti*.¹²³²

A tal riguardo è opportuno sottolineare ancora una volta come i testi del disastro siano caratterizzati da un forte livello di interdiscorsività, e che questa si manifesti non solo nell'utilizzo di un *background* mitologico condiviso, o nell'utilizzo di figure stereotipate, come pure sarà reso evidente nel commento ai testi, ma anche nell'utilizzo di *tòpoi* identici (come ad esempio quello delle rovine, o quello del 'naufregio con spettatore' o ancora quello della vanità delle cose terrene) e nell'impostazione del Vesuvio come una sorta di 'iperdisastro',

¹²³¹ Come ha dimostrato Silvana D'Alessio, gli espedienti retorici utilizzati nelle poesie sulla rivoluzione del 1647 servono soprattutto ad orientare l'ideologia cittadina alla fazione popolare o al contrario filospagnola. La rappresentazione di Masaniello come un *marin guerriero* nel sonetto di Antonio de' Rossi (*Poesie*, Napoli, 1661) ad esempio, paragonato a un vero e proprio mostro marino, è rivelatrice di uno schieramento politico. Il legame tra produzione poetica e ceto di appartenenza, elemento di rilievo dei testi sui moti popolari, porterà nei commenti a interrogarci non solo sulle conseguenze di una politica interna che ruota intorno all'asse spagnolo, ma anche sulla funzione che tali testi ricoprono in una cultura visuale. Cfr. D'ALESSIO S., *Contagi, La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003.

¹²³² I versi sono tratti, in ordine di citazione, da *In lode di S. Gennaro. S'allude al Carro, in cui fù egli legato dal Tiranno*, in *Poesie liriche*, cit.; Giacomo Lubrano, *Scintille poetiche*, op. cit., *In lode del padre Carlo Fiorilli gesuita, Espostosi al servizio degli appestati*; Antonio de' Rossi, *Sonetti*, cit., *Sonetto 9*.

la catastrofe che riassume in sé le caratteristiche di tutte le altre, fino a diventare il modello 'preferito' di rappresentazione catastrofica.

Se i rivoltosi, ad esempio, sono come si è visto *d'altro furor sciolti torrenti* (o anche *Tifei*), o ancora i terremoti sono *Vesuvii* o *Enceladi*, e qualunque tipologia di incendio (anche cittadino, o artificiale) può essere descritto con il lessico vesuviano,¹²³³ ciò avviene proprio in funzione di tale rappresentanza. Essa è giustificabile, in parte, tramite quanto ha dimostrato Alfano attraverso Nicolò Pasquale, in parte per l'impatto emotivo che il Vesuvio si è detto aver sortito sulla popolazione dell'Italia meridionale. Entrambi i fattori, a conti fatti, ben spiegano perché gli studi sui disastri del Vicereame si siano quasi sempre occupati esclusivamente della ricezione dell'eruzione vesuviana, come adesso esponiamo.

Stato dell'arte degli studi sui disastri nell'Europa moderna

Gli studi sui disastri del XVII secolo si sono ad oggi concentrati soprattutto sull'aspetto narratologico dei testi e sul funzionamento del sistema di informazioni in Europa (avvisi a stampa, relazioni e missive). Alcuni di essi si inseriscono nella cornice più ampia dei *Trauma Studies*, quel filone di studi nato nella seconda metà del secolo scorso, che si occupa di valutare l'impatto di determinati eventi catastrofici sulla psiche degli individui, e sulla organizzazione sociale. Solo pochi tra questi sono tuttavia stati dedicati alla poesia.

A più ampio raggio, un interesse crescente nei confronti dei disastri dell'età moderna si data a partire dallo studio di Françoise Lavocat sulle 'scritture del disastro'.¹²³⁴ Esso analizza le catastrofi naturali d'Europa tra XVI e XVIII

¹²³³ Per i terremoti i versi sono tratti da Antonio Muscettola, *Poesie*, cit., *Per la memorabile difesa d'Orbitello, Piazza governata dal signor Carlo Della Gatta Principe di Monstera*, e Giacomo Lubrano *Scintille poetiche*, cit., *Per i palagi puntellati e incatenati dopo le scosse del terremoto*. Come spiegato nella parte teorica, la metodologia dei prototipi semantici si rivela un ottimo modo di ragionare su questo tipo di poesia. Essa permetterà, nel commento ai testi, di mettere in risalto immagini e figure stereotipate della rappresentazione catastrofica, alla stessa maniera operata con le mappature semiotiche del capitolo 3.

¹²³⁴ LAVOCAT F., *Pestes, incendies, naufrages: écritures du désastre au dix-septième siècle*, op. cit.

secolo, come l'epidemia spagnola del 1596, quella di Londra del 1602, quella di Milano del 1629, la francese del 1666, nonché terremoti, incendi, alluvioni. Il volume fornisce interessanti spunti di studio in materia di metafora e allegoria nella rappresentazione catastrofica, sebbene sia esclusivamente incentrato sull'analisi di testi in prosa.

Precedente allo studio di Lavocat, ma con diffusione perlopiù nazionale, è il saggio-antologia a cura di Giancarlo Alfano, Marcello Barbato, Andrea Mazzucchi sulle *Tre catastrofi* del Vicereame di Napoli. Esso pone all'attenzione due punti importanti della poesia dei disastri: il primo è il livello di stereotipia della narrazione catastrofica, il secondo è la dimostrazione di un immaginario poetico condiviso.

Ancora in ambito locale è da segnalare una discussione di tesi del 2008, presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", sui componimenti in versi (perlopiù poemi) dedicati al Vesuvio nel XVII secolo.¹²³⁵ La ricerca, sebbene si riveli utile per approfondire i precedenti studi sulla figura del Vesuvio nella produzione poetica meridionale (come Alfonso Tortora e Renata D'Agostino),¹²³⁶ non ha prodotto alcun seguito.

Con fulcro a Napoli ma connesso con importanti progetti europei,¹²³⁷ è infine il lavoro che compie il progetto Discompose (*Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe*), i cui esiti saranno pienamente noti solo alla fine del quinquennio 2018-2022. Esso è incentrato sulla raccolta di materiale rilevante nella sfera politico-istituzionale dei territori dell'Impero Spagnolo tra il XVI e il XVIII secolo, e dedica una parte importante della propria ricerca alla

¹²³⁵ CASTORINA E., "Vesuvi ardenti": la ricezione poetica dell'eruzione del 1631 nella letteratura barocca, Napoli, FedOA, 2018.

¹²³⁶ TORTORA A., *Un'eruzione a due voci. Il 1631 tra Plinio e Braccini*, Napoli, Osservatorio Vesuviano, 1989, ad oggi confluito in Id., *L'eruzione vesuviana del 1631: una storia d'età moderna*, Roma, Carocci, 2014, e D'AGOSTINO R., *Impegno intellettuale e pratica della poesia in Onofrio Riccio*, Napoli, Dante e Descartes, 2000, ad oggi confluito in Id., *Prospezioni in territorio barocco napoletano, Onofrio Riccio tra Maccaronea e i Carmina*, Casalnuovo, Phoebus, 2012.

¹²³⁷ Si pensi ad esempio al progetto spagnolo APURIS. *Las administraciones públicas y los riesgos naturales en las monarquías borbónicas (siglos XVII-XIX)* diretto da Armando Alberola Romá, Domenico Cecere, Jean-Philippe Luis, che lavora sulla risposta delle istituzioni pubbliche alle calamità ambientali in Spagna, in Italia meridionale e nell'America spagnola tra l'età del riformismo illuminato e la Restaurazione.

poesia lirica dei disastri. Al progetto è legato un volume del 2019 dal titolo *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, che sviluppa un interessante approfondimento sulle catastrofi del Vicereame, sebbene risulti ancora incentrato sull'analisi di testi narrativi.

Specificamente riguardo agli studi sulla poesia dei disastri, è evidente come essi si siano concentrati soprattutto sulla figura del Vesuvio, data l'importanza che il vulcano ricopre anche nella nostra antologia. Con la presente raccolta si intende dunque ampliare i precedenti lavori in materia di disastrologia dell'età moderna, e fornire un ulteriore avanzamento sia nell'approfondimento della poesia lirica catastrofica, sia in quello della letteratura barocca nel Meridione d'Italia.

Ovviamente gli studi sui disastri e sulle catastrofi naturali nella letteratura hanno una bibliografia molto ampia e in costante aggiornamento, ma non c'è qui motivo di ampliare il presente attraversamento al di fuori dei limiti cronologici dei testi raccolti (né oltre quanto si esposto nel capitolo 5 della tesi). Quanto ci interessa in questa sezione è esporre una panoramica dell'interesse che la storia del XVII secolo ha sempre suscitato negli studiosi, e provare ad ampliare con il nostro studio un campo di ricerca vasto e non ancora del tutto esplorato.

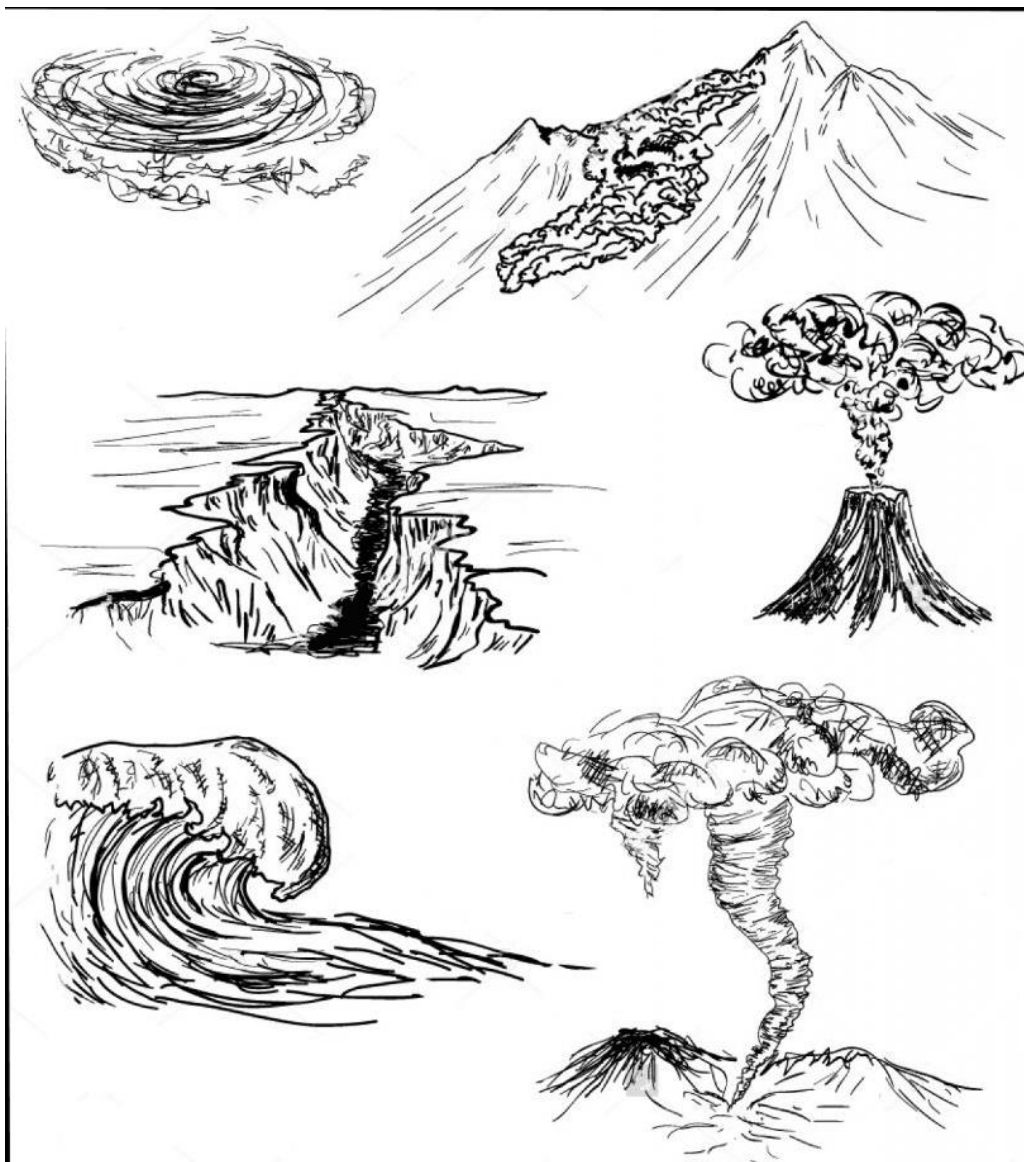
Criteri di trascrizione

Le liriche selezionate per l'antologia provengono dai testi a stampa originali, come si illustra nel titolo di ciascun componimento, e sono trascritte con criteri moderatamente conservativi.

Si introduce l'uniformazione della *v* in *u* se intervocalica, della *f* e della *s* corsive, della *j* in *i*; si abolisce l'uso dell'*h* quando non è presente nell'uso moderno, e il segno diacritico della tilde (con ricostruzione della consonante nasale). Vengono sciolte le seguenti abbreviazioni: &=e o ed; ß=ss.

Sono aboliti gli accenti non rispondenti alla scrittura moderna, sono invece ricostruiti quando mancano per errore tipografico (ad esempio la negazione *né* o *la è* verbo essere), e vengono ripristinati gli spazi tra le parole, quando ritenuto necessario. Per le preposizioni articolate si mantengono le oscillazioni tra forme analitiche e sintetiche.

È mantenuto l'uso delle maiuscole, quando si ipotizza una specifica volontà dello stampatore, e sono sciolte le seguenti abbreviazioni nei titoli: S.=San quando riferito a personaggi religiosi; S.=sua, S. D.=sua donna, D.=donna, D.=Don quando riferito a cariche o espressioni elogiative, Sign.=Signor, Eccell.=Eccellentissimo, Gio:=Giovanni.



Antologia: 70 poesie sui disastri

Regesto dell'antologia: 70 testi

RIME AMOROSE [25]

- ERRICO, Scipione

Un'ode in ID. *Rime*, Napoli, Beltrano, 1634.

-BASILE, Giambattista

Un sonetto in *Scelta di poesie Nell'Incendio del Vesuvio fatta dal Signor Urbano Giorgi*, Roma, Corbelletti, 1632.

- D'AQUINO, Giacomo

Un sonetto e un'ottava lirica in ID. *Le rime e le prose*, Napoli, Mollo, 1638.

- FONTANELLA, Girolamo

Un sonetto in ID. *I Nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640.

-BATTISTA, Giuseppe

Un sonetto in *Delle Poesie meliche di Giuseppe Battista*, Parte I e II, Venezia*, Baba, 1646.

- MUSCETTOLA, Antonio

Quattro sonetti in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

-de ROSSI, Antonio

Un sonetto in ID. *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

-DENTICE, Francesco

Un sonetto in ID. *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

- MENINNI, Federico/Federigo

Due sonetti in ID. *Poesie*, Napoli, Fusco, 1669.

- PISANI, Baldassarre

Due sonetti in ID. *Poesie liriche*, Napoli, Fusco, 1669.

- ZITO, Vincenzo

Due sonetti in ID. *Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

-LAVAGNA, Giovanni Giacomo

Un sonetto in ID. *Poesie*, Napoli, de Bonis 1671.

-MATERDONA, Gianfrancesco Maia

Un madrigale e un sonetto in *Rime*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1682.

-CASABURI URRIES, Pietro

Un sonetto in *Sirene*, Napoli, de Bonis, 1676.

-GIANNELLI, Basilio

Un sonetto in ID. *Poesie*, Raillard, Napoli, 1690.

-PISANI, Baldassarre

Due sonetti in *Armonie feriali*, Napoli, Parrino-Muzii, 1695.

RIME MORALI E RELIGIOSE (31)

- ADAMO, Francesco Matteo

Un sonetto in *L'avampante ed avampato Vesuvio in ottava rima*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

-BERGAZZANO, Giovanni Battista

Sonetto in ID. *I prieghi di Partenope*, Napoli, Francesco Savio, 1632.

-BRUNI, Antonio

Una canzone in *Scelta di Poesie...* cit.

- DANUSSIO, Giuseppe

Sonetto di apertura del *Breve Discorso dell'incendio Del Monte Vesuvio Et dei suoi effetti Per il molto Reverendo D. Camillo Volpe*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

-MARESCA, Paolo

Sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

-SANTA MARIA, Andrea

Un sonetto in Amodio G., *Breve trattato del terremoto*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

- STELLATO, Lorenzo

Sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante...*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

-TEODOLI, Giuseppe

Sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante...*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

- TOMASI, Francesco Antonio

Un sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante...*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

- VOLPE, Carlo di Gesualdo

Sonetto in ID. *Breve discorso dell'incendio...*, Napoli, Scoriggio, 1632.

- AGRESTA, Giandomenico

Una canzone pindarica in ID. *Rime degli illustri ingegni napoletani*, Venezia*, Ciera, 1633.

- FONTANELLA, Girolamo

Un sonetto in ID. *I Nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640.

-CAPPONE, Francesco

Un sonetto in *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1643.

-BATTISTA, Giuseppe

Un sonetto in ID. *Delle Poesie meliche di Giuseppe Battista*, Parte I e II, Venezia*, Baba, 1646.

-CANALE, Giovanni

Due sonetti in *Poesie*, Conzatti, Venezia, 1647 (presenti anche in Napoli, Parrino-Mutii, 1694).

- MUSCETTOLA, Antonio

Un'ode in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

-de ROSSI, Antonio

Quattro sonetti in ID. *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

-DENTICE, Francesco

Un sonetto in ID. *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

- MENINNI, Federigo

Un'ode in ID. *Poesie*, Napoli, Fusco, 1669.

- ZITO, Vincenzo

Un sonetto in ID. *Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

- GAUDIOSI, Tommaso

Un sonetto in *L'Arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671.

- ARTALE, Giuseppe

Un sonetto in ID. *L'alloro fruttuoso*, Napoli, de Bonis, 1672.

-CASABURI URRIES, Pietro

Un sonetto in *Sirene*, Napoli, de Bonis, 1676.

-CRASSO, Lorenzo,

Un sonetto in *Poesie*, Venezia*, Combi, 1683.

-CARACCIO, Antonio

Un sonetto in, *Poesie liriche*, Roma*, Tinassi, 1689.

-LUBRANO, Giacomo

Due sonetti in ID. *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692.

-SCHETTINO Pirro

Un sonetto in ID. *Poesie*, Napoli, Bulifon, 1693.

RIME CELEBRATIVE O ENCOMIASTICHE [14]

-CAPPONE, Francesco

Un'ode in *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1643.

-BASSO, Antonio

Un sonetto in ID. *Poesie*, Napoli, Gaffaro, 1645.

-BATTISTA, Giuseppe

Un sonetto in *Delle Poesie meliche di Giuseppe Battista*, Parte I e II, Venezia*, Baba, 1646.

Un sonetto in *Elogi di capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura*, Venezia*, 1683.

-CANALE, Giovanni

Un sonetto in *Poesie*, Conzatti, Venezia, 1647 (presenti anche in Napoli, Parrino-Mutii, 1694).

-MUSCETTOLA, Antonio

Una canzone in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

-de ROSSI, Antonio

Un sonetto in ID. *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

-DENTICE, Francesco

Un sonetto in ID. *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

-ZITO, Vincenzo

Un sonetto e una canzone in ID. *Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

-CUSANO, Biagio

Un sonetto in *Poesie Sacre*, Napoli, Passaro, 1672.

-GUARAGNA GALLUPPO, Biagio

Un sonetto in *Poesie*, Napoli, Paci, 1680.

-BURAGNA, Carlo

Una canzone in *Poesie*, Castaldo, Napoli, 1683.

-LUBRANO, Giacomo

Un'ode in ID. *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692.

P.O.R CAMPANIAFSE 2014/2020

Antologia

70 poesie sui disastri

On replacera, comme il convient, les images avant les idées. On mettra en premier rang, comme il convient, les images naturelles, celles que donne directement la nature, celles qui suivent à la fois les forces de la nature et les forces de notre nature, celles qui prement la matière et le mouvement des éléments naturels, les images que nous sentons actives en nous mêmes, en nos organes

Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*

Rime amorose

1. Giambattista Basile, *Per l'incendio del Vesuvio*, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, Roma, Corbelletti, 1632.

Bella donna real, che al viso porte
Le fiamme a incenerirne accese, e pronte;
Fiamme, che rinovar già di Fetonte
Mille volte ne' cor l'acerba morte.
5 Fiamme, onde fassi, e più possente, e forte
Opre a mostrarne amor leggiadre, e conte
Del vasto ardor, che dal sen versa un monte,
Movi tremante il piè, le guance smorte.
Ah dove? Ove ne vai? Che tu non spiri
10 Foco maggior da l'amorose luci
A far de l'alme altrui dolente gioco.
Ogni parte è Vesuvio, ove t'aggiri;
Temi tu le ruine, e 'l rischio adduci;
L'incendio fuggi, e teco traggi il foco.

Il sonetto di Basile, contenuto sia nelle *Rime d'illustri ingegni napoletani* (Venezia, Ciera, 1633), sia nella silloge curata da Urbano Giorgi,¹ si dichiara da subito come poesia a sfondo erotico: essa pone all'attenzione del lettore, nella prima quartina, il paragone tra la *fiamme* d'amore e quelle del Vesuvio. Tale immagine viene estesa fino alla seconda quartina, tramite la ripresa anaforica del sostantivo *fiamme* (v. 5), che segna un crescendo 'climatico' nella narrazione del poeta.

Queste strofi si strutturano su un intricato schema di scambi tra gli aggettivi chiave del testo (*possente, forte, leggiadre, tremante*), che ripartono gli otto versi nell'alternanza di amore e morte – i versi dispari ritraggono il monte, quelli pari la donna –. In esse, a livello stilistico, Basile sembra seguire le sperimentazioni del primo marinismo. Antitesi, parallelismi e allegorie tengono infatti la costruzione dell'intero periodo fino allo 'stacco' segnato dalle terzine successive.

¹ Il volume *Scielta di poesie nell'incendio del Vesuvio* è un'antologia monotematica sull'eruzione vesuviana del 1631. Essa raccoglie le poesie di 32 autori italiani, tra cui spiccano i nomi di Giambattista Basile, Claudio Achillini, Antonio Bruni, tra i più celebri poeti del tempo.

La prima delle terzine presenta un'apostrofe alla donna, con due interrogative che spezzano il ritmo del sonetto, e sviluppano un inserto narrativo al cui interno prende forma l'iperbole (*che tu non spiri...* v. 9). In esso il poeta immagina la donna possa 'spirare' dagli occhi (*l'amorose luci*, v. 10) un fuoco maggiore che quello del Vesuvio.²

La seconda terzina porta a compimento l'iperbole tracciata nei versi precedenti e chiude la poesia, come tipico dei sonetti della prima metà del secolo, con una *pointe* di ascendenza epigrammatica. Essa riassume il senso dell'intero testo: *Bella donna, sebbene tu fugga l'incendio* (perché *temi le ruine*), ne porti un altro proprio dentro di te. Nella *pointe* vengono così riassunti due *tòpoi* diversi, quello delle rovine (che qui funge da *subtopos*),³ e quello disastroso, che agisce sui motivi di ascendenza amorosa riadattandoli al tema del Vesuvio foriero di morte.⁴

2. Gianfrancesco Maia Materdona, Madrigale in *Rime*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Vedi vedi, crudele,

² Come indicato nell'introduzione, si segue, nel presente testo e nei successivi, la ripartizione della struttura del sonetto come individuata da Mercedes Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.N.R.T, 1990. Il testo risulta così strutturato: *descriptio* (narrazione o esposizione della situazione principale); graduale iperbolizzazione della stessa; *récit*, ovvero un 'inserto' che interrompe la precedente narrazione per sviluppare un monologo (o per introdurre riferimenti alla mitologia classica); infine *pointe*, la chiusa 'acuta'.

³ Il *tòpos* delle rovine ha una lunga percorrenza nella storia della poesia, la cui estensione temporale va dal Petrarca dei *Trionfi* fino ai *Superbi colli* di Castiglione – come dimostrato da Fucilla oggetto di numerose imitazioni da du Bellay a Scarron, da Lope de Vega a Garcilaso –. Esso, come sarà indicato di seguito, è molto frequente nelle poesie barocche sul disastro. Cfr. FUCILLA J., *Superbi colli e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1963.

⁴ È interessante notare, nell'ultimo verso, l'utilizzo di un dispositivo retorico che in Gracián è teorizzato sotto il nome di *epistrophe come meraviglia*: se il fuoco del vulcano è reale, quello della donna è invece chiaramente metaforico. Cfr. Mercedes Blanco-Morel, op. cit., pp. 325-330.

- Esperienze nove,
Che riprendon tue colpe: anco si move
L'elemento, ch'è immobil per sè stesso:
5 Tu, che 'n vigor del sesso
Esser mobil devresti, immobil sei
A i pianti, ai prieghi miei.

Il testo di Materdona è tra i pochi madrigali dell'intero *corpus* dei disastri, probabilmente per la scarsa adattabilità di questa forma a una poesia che, come risulterà evidente, ha bisogno di un ampio margine descrittivo. Esso si apre con un'apostrofe in ripresa anaforica («vedi vedi»), che al quarto verso rivela un *tu* dedicatario dei versi.

Sebbene inquadrato nella cornice religiosa, che risulta la tipologia più frequente per la tematica catastrofica, il presente madrigale gioca sul motivo amoroso: anche la terra si muove – probabile riferimento al terremoto del Gargano del 1627 –, mentre *tu* resti *immobil*. Tu che sei donna, e *che 'n vigor del sesso* dovresti facilmente essere 'mossa' dalle mie parole (vv. 5-7).

Esponente del primo marinismo, come indica Emilio Russo,⁵ il poeta, in quella che è la sua piccola produzione lirica (le *Rime* ne rappresentano l'unico lascito), fornisce ampia testimonianza di tale adesione alla 'scuola' napoletana. In questa poesia essa si rivela nelle frequenti ripetizioni, nei polittoti (*immobil, mobil, immobil*), nella sintassi fortemente frammentata che produce versi lapidari, i quali suonano come veri e propri ammonimenti.

Come accennato nell'introduzione, le poesie del disastro sono soggette a un forte 'ibridismo' tra diverse tipologie di *Rime*, e non è infrequente il caso in cui un testo possa abbracciare diversi 'motivi'. Il presente gioca ad esempio sul motivo religioso del pentimento, ma lo stravolge completamente, reinventandolo in senso del tutto personale. Se l'uomo barocco si pente dei propri peccati, secondo il pensiero comune una delle cause principali dei frequenti disastri avvenuti nel XVII secolo, allora la donna dovrebbe pentirsi del suo disamore, fautrice qual è del 'moto' del poeta, del suo disastro amoroso.

⁵ RUSSO E., *Gianfrancesco Maia Materdona* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 67, Roma, Treccani, 2006.

3. Id. in IBIDEM, *Non vorrebbe che la Sua Donna partisse*.

- Copri la regione inferiore,
Giuno, di folte nebbie ogn'or crescenti:
Vela, Apollo, il tuo lume, il tuo splendore;
Eolo, sprigiona i turbini, ed i venti.
- 5 Di tuon, di lampi, e di saette ardenti
Armati Giove; e 'l vostr'accolto umore,
Nubi, in nemi ondegianti, o in nevi algenti
Caggia disciolto, o in grandini sonore.
Del tuo Regno, Nettun, l'onda commossa
- 10 S'inalzi sì, che sotto lei si stia,
Quasi un gran scoglio, ascoso Olimpo, od Ossa,
Perch'in Terra, ed in Mar chiusa ogni via,
Torcer da me quel guardo altier non possa,
Ond'ha vita il mio cor, la Donna mia.

Il secondo testo di Materdona è un tipico esempio di *propemptikòn* al rovescio, ovvero l'inversione del tradizionale 'carne del buon augurio'. L'invettiva del poeta rappresenta infatti la struttura che regge l'intero sonetto, e la sua particolarità ci permette di intervenire su uno dei più bei disastri fittizi della presente antologia.

Il poeta, innamorato, invoca fin dalla prima quartina una tempesta, il cui obiettivo è impedire l'allontanamento della *Sua donna*; da Giunone ad Eolo, 'passando' per lo *splendore* di Apollo, le allegorie delle nubi, dei venti e del sole, sono tutte chiamate in gioco nel ritmo serrato di pochi versi veloci.

La seconda quartina continua lo sviluppo di questa immagine olimpica, e si focalizza su Giove, il padre degli déi, affinché egli si armi dei fulmini (*di tuon, di lampi, e di saette ardenti*, v. 5), e insieme alle altre divinità invocate scateni una burrasca in mare aperto.

Il richiamo all'elemento marino permette a Materdona di invocare, nella prima terzina, e in ordine di verticalità (dall'alto al basso), anche Nettuno.⁶ Il

⁶ Il testo passa infatti dal cielo alla terra (fino al mare). Tale ampia visuale dello sfondo paesaggistico, che come anticipato nell'introduzione riflette il rapporto che lega la poesia alle arti figurative, è una delle caratteristiche principali dei testi sul disastro. Nel presente sonetto essa divide le quartine dalle terzine, calibrando in questo modo la chiusa in *pointe*.

Dio è chiamato affinché generi un'onda di tale grandezza da sommergere la donna nell'atto di partire (*l'onda commossa / S'inalzi sì, che sotto lei stia*, vv. 9-11).

È nella terzina finale che si assiste al chiaro esplicitarsi del disastro augurato, in una chiusa dallo sfondo macabro-amoroso. In essa l'oggetto amato resta bloccato *in terra ed in mar*, impossibilitato dunque a salvarsi. Alla donna in questo modo non resta altro che volgere l'ultimo sguardo all'amante, al quale paga l'offesa dell'abbandono con la propria vita.

4. Scipione Errico, *Ode al Monte Etna* in *Poesie liriche*, Napoli, Beltrano, 1634.

- Or l'acceso pensiero
E l'arte, e le parole
Mi fa volgere a te gran Monte altero,
Ne la cui vasta mole
5 E calda, e fredda, e rigida, e fiorita.
I miracoli suoi Natura addita.
In te seggio d'odori,
Sta Primavera assisa
Entro ruvidi sassi, e molli fiori:
10 E sei temprato in guisa,
Che col tuo caldo, e col tuo ghiaccio eterno,
Mostri uniti, o stupor, la state, e 'l verno
Tu d'un vivo, e defonto
Orgoglioso gigante
15 Sei prigioniera difesa, ed arme a un punto:
Che protervo, e arrogante,
Contra il nemico cielo, in foggie nove
Fulmini, fulminato in dardo move.
In qual famosa guerra
20 S'udì tromba simile
Tromba con che disfida il ciel la terra?
Anzi macchina ostile,
Ond'esce con gran fremito, e rimbombo,
Quasi da cavo bronzo, acceso piombo?
25 O quanto, o quanto eguali,

Mentre avien ch'io ti miri,
 Conosch'io che sian noi. Tu fumo e Sali,
 Ed io mando sospiri;
 Tu al ciel indirizzi il fumo, e verso il mio
 30 Ciel di beltà drizzo i sospiri anch'io.
 In tenebroso velo
 Tu col fumo, che aventi,
 Del Pianeta sovran che nacque in Delo
 Turbi i raggi lucenti;
 35 Io d'un bel volto il sol, che m'innamora,
 Col fumo de' sospir turbo talora:
 Di metal vario vene
 Tuo vasto seno accoglie:
 Ed io nel petto mio timore, e spene
 40 Nasconde, e brame, e doglie,
 Anzi col pari freddo, e pari ardore,
 Dentro il suo tenemo, e 'l ghiaccio fuori.
 S'ode il tuo gran muggito
 Per mille piagge, e lidi:
 45 E per mille contrade il suono è udito
 De' miei tormenti, e stridi.
 Una non ode i miei penosi lai
 Ma al continuo rimbombo è sorda omai.
 Tu, se mai troppo avanti,
 50 Sgorghi gran fiume ardente,
 E di fiamme, e ruine ingombri i campi.
 E s'io sporgo sovente
 Il foco onde tropp'io nel seno abbondo;
 Mille disegni miei guasto, e confondo.
 55 Tu tremi o monte acceso
 Quando Encelado oppresso
 Vuol sortrarsi talor dal suo gran peso.
 E tremo anch'io spesso
 Quando per gire al volto almo, e sereno,
 60 Vuol uscire il mio cor da questo seno.
 Ma che vaneggio, e fingo?
 Dove converto e tiro
 L'anima errante, ove 'l mio ben depingo?

E non conosco, e miro
 65 Che per forza d'Amore anco, e formato
 L'idol de le mie voglie Etna animato?
 Tu sei di ghiacci, e sassi
 E di bei fiori pieno:
 Ella rigida, e dura immota stassi,
 70 E marmi, e ghiacci ha in seno;
 E pur ne' membri candidi, e vermigli
 Tien congiunti in bel modo e rose, e gigli.
 Tu quantunque di nevi.
 Sia tua mole ingombrata,
 75 Grave incendio dal centro, in aria elevi:
 E di nevi è formata
 Questa crudel, e da begli occhi sui
 Spira fiamme, e faville e l'alma altrui.
 In te forma Vulcano
 80 Le potenti saette
 Con tre ministri al gran Motor sovrano:
 E son le gratie elette
 A far nel sen di questa vaga Dea,
 I dardi al bel fanciul di Citerea.
 85 A te vien per la fama
 Spesso d'uom saggi un stuolo:
 E a quel viso gentil con calda brama
 Corron le genti a volo,
 Però che meraviglie eccelse, e rade
 90 Posero in te Natura in lei beltade.
 Entro gl'incendi tuoi,
 Per aver chiara morte,
 Lanciossi un saggio: ed a gli ardori soi
 Vaghe d'un, e qual sorte
 95 Corron lasciando le corporee salme,
 Fatte Empedocli novi, a gara l'alme.
 Il tuo costante, e saldo
 Ghiaccio non mai disface
 Il Pianeta sovrano co 'l suo gran caldo:
 100 E con la sua gran face
 Tenta il ghiaccio disciorre in danno Amore

Dal suo gentil, dal duo gelato core.
 Così imago sei fatto
 De la bella, e crudele
 105 O Monte acceso, e così sei ritratto
 Del misero, e fedele:
 Così, di forme due fatto ricetto,
 Sembri Giano bifronte al doppio aspetto.
 Ma non sol bello sei,
 110 Monte famoso, e vago,
 Che a l'aspetto talor somigli lei;
 Ma perche da l'imago,
 Ond'io languisco in van non mai sei lungi,
 Che foco a te col suo bel foco aggiungi.
 115 Felicissimo Monte,
 Tu per coste ben puoi
 Sopra tutti innalzar l'altera fronte:
 Faccino a gli onor tuoi
 Un ben dovuto, un riverente inchino,
 120 Ale, Olimpo, Pirene, ed Appennino.
 Idalo alter non vanti
 La Dea del terzo cielo,
 Ne le sue nove Dee Parnaso canti
 Col bel Signor di Delo.
 125 Taccia Lamio il leggiadro Endimione
 E Ida le tre ignude, e taccia Enone.
 Ch'or più chiaro divieni
 O gentil Mongibello
 Mentre tanta bellezza in te contieni.
 130 Eri famoso, e bello
 Per Proserpina tu, ma per costei
 Vi è più famoso, e vi è più chiaro sei.
 Calpe ne' sassi umori
 Fu meta al navigante:
 135 Tu sei meta al desir di mille cori.
 Vantisi pure Atlante
 Di sostener il ciel, che d'un più degno
 Ciel d'eccelsa beltà tu sei sostegno.
 Come al pari avventate

- 140 Vive fiamme, ed ardori;
 Come entrambi egualmente ohimè brugiate
 E le campagne, e i cori:
 Ah che il tutto tem'io non ti consumi
 Col tuo gran fuoco, e con gli amati lumi.
- 145 Ma tu troppo la miri
 Par, che troppo talora,
 Rimirando il bel viso, incendio spiri,
 Ohimè che il duol m'accora,
 S'è pur ver, che ancor tu del bel sembiante,
- 150 Monte insensato, divenisti amante.
 Par che troppo sovente
 Sfoghi amorosi lai,
 Mandando alto fragor dal uscio ardente.
 Or in qual luogo omai,
- 155 Che in gelosia m'agguagli amanti stassi.
 Se mi sono rivali ancora i sassi?

Ripresa particolare di un 'genere' meno frequentato nel Barocco rispetto al sonetto, l'ode è insieme al panegirico la forma più legata al motivo celebrativo, come vedremo nella sezione di chiusura della presente antologia.

Il fenomeno disastroso qui rappresentato (ovvero un'eruzione) non sembra ricollegabile a un evento storico determinato; esso appare avere matrice esclusivamente letteraria. La descrizione del monte Etna, che si dilunga per quattro strofi, serve infatti al poeta per paragonare all'attività tellurgica il suo stato amoroso, il quale si estende per le successive 7 strofi in numerose analogie: fumo=sospiri, muggito=lamenti, etc. Tale *comparatio* non è per nulla infrequente, e come si avrà modo di dimostrare è spesso utilizzata anche per l'eruzione del Vesuvio.⁷

Nel caso rappresentato dal testo in oggetto la comparazione è duplice. L'Etna, nella sua doppia veste di vulcano spento/acceso rappresenta sia l'amante che l'amata; quest'ultima a partire dalla strofe numero 12 (vv. 67-72) fino alla ventesima (vv. 115-120), il primo dalla ventunesima (vv. 121-126) fino alla chiusa in *pointe*, che è caratterizzata da una *quaestio* epigrammatica:

⁷ Cfr. Giovanni Giacomo Lavagna, *Poesie*, Napoli, de Bonis, 1671, Sonetto *Amante si paragona al monte Vesuvio*.

«Or in qual luogo omai, / Che in gelosia m'agguagli amanti stassi. / Se mi sono rivali ancora i sassi?». (vv. 154-156)

Sul piano mitologico il poeta si rifà alla tradizione che vuole Encelado sepolto nelle gole del monte, e alla lotta tra Olimpi e giganti, segnalata a brevi 'pennellate' attraverso le immagini dei *fulmini* e della *guerra*, tra la terza e la quarta strofe. Quanto è importante notare tuttavia è che l'immaginario 'infernale' caratteristico delle liriche a tema eruttivo (*supra*, Introduzione), il quale spesso accompagna la vicenda mitica, è nel presente testo assente, giacché esso è antecedente all'eruzione vesuviana del '31,⁸ a partire dalla quale tale ambientazione comincia a svilupparsi.

Per quanto riguarda il lessico, l'ode è per gran parte strutturata su rimandi alla lirica classica, come Ovidio (*Amores*, I, Elegia X, *Fanciul di Citerea*) per probabile influsso di Bernardo Tasso (*Amadigi*, Canto LXXV, XLIV), ma anche Petrarca,⁹ mediato dall'esperienza lirica di Torquato Tasso (ad esempio il sintagma *amorosi lai* del quintultimo verso, probabilmente tratto dal madrigale *Mentr'io mirava fiso*). La disposizione delle immagini sembra invece ripresa soprattutto da Marino (*Adone* I, I),¹⁰ come ad esempio il concetto utilizzato per descrivere la dea Venere nella sesta strofe.

Convinto marinista, come vuole Rosario Contarino – Franco Croce al contrario propenderebbe per un moderato marinismo del poeta –,¹¹ nel vasto repertorio di concetti che Errico espone al lettore, sicuramente il più interessante è quello di *acceso piombo*, sintagma utilizzato per descrivere la lava. Poiché tale termine è infatti inesistente nelle poesie sul disastro del XVII secolo (nei testi in prosa, quando utilizzato, esso assume il significato generico

⁸ L'ode qui raccolta è infatti presente già a partire dall'edizione delle *Rime* del 1619, pubblicate a Messina per Francesco Rodella. La sua ristampa napoletana è probabilmente dovuta e alla fama che il poeta dovette acquisire tra gli Oziosi, di cui era membro, e alla fortuna del tema eruttivo (di cui le *Rime* possiedono numerosi esempi) negli anni a ridosso dell'eruzione del '31.

⁹ Per un approfondimento sul modello petrarchesco napoletano nei primi anni '30 del '600 si rimanda a QUONDAM A., *La parola nel labirinto: società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975.

¹⁰ Su Errico epigono di Marino cfr. CONTARINO R., *Errico Scipione* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 43, Roma, Treccani, 1993.

¹¹ Cfr. CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit.

di ‘flusso’),¹² il ‘fuoco’ del vulcano risulta, come vedremo, l’elemento di maggiore sperimentazione poetica su cui costruire ingegnose metafore.

5. Giacomo D’Aquino, *Tempesta in bonaccia* in in *Le rime e le prose*, Napoli, Mollo, 1638.

Cinto d’oscure bende il Mondo e ’l Cielo,
Privo di Stelle il Ciel, di luce il Mondo;
Squarciando i lampi il tetro aereo velo,
S’ergea contro le Stelle il Mar profondo:
5 Tuoni, nemi nel mondo, e freddo gelo
Vedeansi sol per quanto ei gira a tondo.
Ecco dal suo balcon Mirinda appare,
E tranquillossi il Ciel, la Terra e ’l Mare.

Unica ottava lirica della presente antologia, il testo di Giacomo D’Aquino descrive, nel veloce ritmo di otto endecasillabi piani, una tempesta di mare.

La descrizione del disastro occupa l’intero testo, ad eccezione dei due versi finali. Essa parte dal cielo che appare *privo di stelle* – indicazione geotopica non casuale dal momento che la presenza o l’assenza degli astri è foriera di catastrofi –,¹³ e termina col *mar profondo* (v. 4), delineando in questo modo quella visione dall’alto che nell’Introduzione si è detta essere tipica dell’arte barocca.

¹² Il termine appare nella produzione del XVII secolo solo in Nicola Addato, *Operetta spirituale sopra il grande prodigio operato dal Glorioso San Gennaro con averci liberato dall’orrendo incendio del Vesuvio*, 1632 (secondo la catalogazione Furchheim): «Le botte erano tali, / Che Partenope pianse, e suoi Casali / Correa la Lava in guisa / Di Metalli squagliati / Ardendo Terre, massarie, e Stati. / E con orrendi schiaffi / Per l’aria mandava arena, e sassi».

¹³ Cfr. MONTUORI F., *Voices of the “totale eccidio”: On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, in A.A.V.V., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, op. cit. Cfr. anche SCHENK G. J., *Dis-astri, Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento*, in A.A.V.V. *Le calamità ambientali nel tardo Medioevo europeo*, Firenze University Press, 2010.

Nel distico di chiusura, introdotta dall'avverbio *ecco*, che svolge quasi la funzione divisoria di una interiezione, appare la donna del poeta, *Mirinda*, nome costruito sul gerundivo del verbo latino *miror*, guardare. Al suo manifestarsi, infatti, al pari di un'epifania mariana – come avviene ad esempio nel sonetto dedicato a Santa Maria dell'Olmo di Giovanni Canale (*infra*, *Rime morali*, testo n. 56) –, la tempesta incipiente si arresta.

Sul piano dello stile, D'Aquino è un poeta di difficile inquadramento (cfr. *infra* testo n. 6). Nel testo in oggetto, ad esempio, sono chiare le riprese dall'*Adone* di Marino – *cinto d'oscure bende* ricalca infatti il *cinti di bianche bende* del canto XVI, ottava 59 –, sebbene la sintassi si presenti fin troppo scorrevole per poter ricondurre il componimento alla sola influenza del marinismo.

È da notare infatti come lo sviluppo dell'immagine della tempesta possieda una forte coerenza strutturale, che si basa soprattutto su un periodare estremamente semplificato (con la presenza di un'unica subordinata al terzo verso). Essa si interrompe soltanto nell'ultimo distico, a causa dell'inserimento della *pointe*, qui potenziata dalla chiusa in rima baciata: *Ecco dal suo balcon Mirinda appare, / E tranquillossi il Ciel, la Terra e 'l Mare*.

6. ID. in IBIDEM, *Invettiva al Palagio della sua Donna*.

- Empio albergo, empii tetti, infauste mura,
De l'amato mio ben crudo ricetto,
Che celate a quest'occhi il proprio oggetto,
E siete a l'Alma mia qual sepoltura.
- 5 Torbido nembo, ed atra nebbia oscura
Offuschi il bel di voi candido aspetto;
Sorga irato Sebeto dal suo letto,
E faccia di voi strage acerba, e dura.
- Piova il Ciel sopra voi sue fiamme ardenti,
- 10 Terremoto terribile, e mortale
Vi scuota e svella infin da' fondamenti.
- Muovasi a farvi oltraggio ogni rio male,
Vi sia contro Natura, e gli Elementi,
Vi incenerisca alfin fulmineo strale.

Il componimento di D'Aquino comincia con una *climax* costruita in *variatio* (*empio... empii... infauste*). Strutturata nella forma di una lunga invettiva, essa conferma subito il poeta come spettatore del disastro, e l'incendio come tema centrale del testo.

La prima quartina si apre con la descrizione del *palagio* che intrappola l'amata (*infauste mura, / De l'amato mio ben crudo ricetta*), e che di questa diventa non solo il luogo di reclusione, ma soprattutto quello di morte (*Che celate a quest'occhi il proprio oggetto, / E siete a l'Alma mia qual sepoltura*, vv. 3-4).

La seconda quartina delinea la visuale verticale che si è vista essere tipica della *descriptio*: essa va dall'edificio in fiamme fino ad alzarsi al cielo e al *torbido nembo*, elementi cui il poeta si rivolge affinché domino le fiamme.

In uno stravolgimento dell'ordine naturale, in cui il Sebeto sorge *irato... dal suo letto*, e diventa elemento celeste che 'piove' dall'alto a fare delle fiamme *strage acerba e dura*, si colloca il centro tematico del sonetto. È infatti ai versi 7-8 che il poeta comincia la graduale iperbolizzazione che conduce al finale in *pointe*.

L'invocazione continua anche nella prima terzina, dove l'utilizzo in forma transitiva del verbo piovere, in apertura di verso, permette il passaggio dall'invettiva personale alla dissoluzione di tutti gli elementi naturali, invertendo la verticalità della descrizione dal cielo alla terra, dalla pioggia al terremoto che scuota le fiamme *infin da' fondamenti* (v. 11).

La seconda terzina, che si apre con un congiuntivo esortativo, chiama infatti in causa l'intera *Natura* e gli *Elementi*, fino a chiudere il sonetto attraverso un *adynaton* con referente compossibile, in cui le fiamme *ardenti* sono a loro volta incenerite da un fulmine. In questo modo la *pointe* svela il *tòpos* dei disastri che spezzano l'ordine prefissato dalla natura, su uno schema narrativo che è probabilmente di ascendenza lucanea.¹⁴

¹⁴ È interessante notare come la disposizione delle immagini metaforiche non segua una progressione logica, ma chiami in causa «ogni rio male» in maniera del tutto confusionaria. Tale mescolanza di plurimi elementi naturali va infatti contro il principio del *meraviglioso regolare* stabilito da Pietro Sforza Pallavicino, teorico del Barocco moderato (*Dello stile*, XVII, Roma, Corbelli, 1646). Per Pallavicino le metafore che non hanno contiguità 'elementare' sono da dichiararsi «viziate», esse sono dunque da evitare per il raggiungimento di uno stile

Lo stile di D'Aquino, come indica Carmine Chiodo in un articolo incentrato sulle rime amorose del poeta,¹⁵ rientra appieno nell'antipetrarchismo dei primi poeti della 'scuola' barocca meridionale. L'intero sonetto sembra infatti una riscrittura parodica del celebre *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno del Canzoniere*.

Tale volontà di distacco dalla linea di una poesia 'classica' si dimostra soprattutto tramite un elemento che è fondante dell'intera lirica barocca: il forte dinamismo di una natura sconvolta.¹⁶ Esso si rivela soprattutto nel particolare uso che il poeta fa dell'*enargheia* ai versi 5-11 del testo, tramite la quale mette in moto la metamorfosi del paesaggio (*atra nebbia oscura, Piova il Ciel [...] sue fiamme ardenti, etc.*). Qui la frequente aggettivazione e la ripetizione di figure retoriche del suono, insieme a un tono retorico 'pomposo' ed elevato, inquadrano chiaramente D'Aquino in una linea di adesione col movimento marinista.

7. Vincenzo Zito, *Tempesta in bonaccia* in *Scherzi lirici*, Napoli, Beltrano, 1638.

Già covria diurno il Cielo
Nubiloso, e fosco velo,
E a l'orror, che si vedea
Non discernere si potea,
5 S'era notte, o s'era dì.
Crudi turbini spiranti
Ne muggian per l'aria erranti,
Producendo al mondo infeste
Pioggie, grandin, e tempeste,
10 Che giamai simil non fur.
Con orribili procelle,

equilibrato. Il presente testo si conferma così, anche sul piano immaginifico, come prodotto di quel marinismo degli anni '30 che si caratterizza per la forte vena di sperimentazione.

¹⁵ CHIODO C. (a cura di), *Giacomo D'Aquino, Le Rime, le Prose e la Pazzia d'amore*, «Ipotesi», LXXX, 25-26, 1983.

¹⁶ Cfr. almeno BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Minacciava il Mar le stelle,
 E Giunon, Giove, Nettuno
 Si vedean confusi in uno
 15 Sì, ch'a pena io dire il so.
 Quando Clori dolcemente
 Dal suo gemino Oriente,
 Sfavillando un guardo intorno,
 Comparir fe' vago il giorno,
 20 Tranquillando il Cielo, e 'l mar.

Tra le poche canzonette del *corpus* dei disastri, lo schema metrico in ottonari con rima baciata tipico di questa forma sembra poco adattarsi a una situazione catastrofica. Innanzitutto il verso risulta troppo 'corto' per la descrizione di fenomeni che richiedono un ampio margine descrittivo. In seconda istanza il ritmo, quasi filastroccheggiante, che ripartisce gli ottonari in due emistichi per isolare la parola rimante, produce un depotenziamento dei meccanismi retorici finora individuati (soprattutto iperbole e *pointe*), sebbene a questa altezza cronologica essi siano ancora tra gli elementi fondanti della poesia barocca.¹⁷

La tempesta è delineata fin dalla prima stanza, dove un folto nubifragio rende impossibile distinguere il giorno dalla notte (*Non discernere si potea, / S'era notte, o s'era di*). La seconda stanza presenta invece l'azione del disastro, che con *crudi turbini spiranti* 'mugge' per l'aria provocando *piogge* e *grandine* (vv. 7-9).¹⁸

¹⁷ Secondo la periodizzazione di Franco Croce (*Tre momenti del barocco letterario*, op. cit.), col presente testo siamo infatti molto vicini al periodo del barocco moderato. Sebbene sia presto per mettere in evidenza quanto si è anticipato essere l'involuzione del meccanismo della *pointe*, è già possibile notare, in alcune delle poesie a cavallo degli anni '40, un depotenziamento dello stile iperbolico, nonché una riduzione nell'utilizzo degli *adynata* caratteristico di questa poesia. Cfr. anche QUONDAM A., *Dal barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, in A.A.V.V., *Storia di Napoli*, VI, 1, Napoli, Società editrice storia di Napoli, 1970.

¹⁸ Si tenga presente come il verbo 'muggire' sia spesso legato e al Vesuvio e ai disastri marini, esso è dunque elemento rappresentativo di quella forte interconnessione tra i testi del disastro che abbiamo evidenziato nell'introduzione. Il suo utilizzo in questa canzonetta si potrebbe tuttavia definire solamente 'passivo', giacché esso non produce immagini poetiche degne di

Le figure allegoriche del disastro, Giove, Giunone e Nettuno, sono i protagonisti della terza strofe, che vede la confusione degli elementi naturali, fino al punto in cui il poeta si dice incapace di distinguere gli uni dagli altri, riprendendo lo stesso schema-motivo dei versi di apertura (*Si vedean confusi in uno / Sì, ch'a pena io dire il so*, vv. 14-15).

L'ultima stanza annuncia in *aprosdoketon* il rasserenamento della situazione catastrofica. Qui *Clori*, nome che si rifà alla tradizione pastorale, pone fine al disastro con la sua apparizione, in uno schema frequentato della lirica disastrosa di stampo amoroso, dove le donne fungono spesso da *images* mariane.

Sul piano lessicale i versi sono intessuti di tessere tratte dalla produzione lirica di Marino, tra cui è utile evidenziare soprattutto la chiusa, che riprende un sonetto del poeta napoletano sullo stesso argomento (*Quand'ecco Lilla in su la riva appare: / Sparir le nubi e serenossi il cielo, / Cessaro i venti e tranquillossi il mare*).¹⁹ Sarebbe tuttavia eccessivo parlare di marinismo sperimentale per gli *Scherzi lirici* di Vincenzo Zito, i quali rappresentano l'unica opera poetica pubblicata in vita dall'autore,²⁰ e mostrano una tendenza dichiaratamente moderata.

8. Girolamo Fontanella, *Alla sua donna nell'incendio di Somma* in *I nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640.

Sbuffa da l'atra gola ombra fumante
e la lampa del sol macchia di scorno,
or che superbo, emulator gigante,
de la terra il Vesevo erge il suo corno.

- 5 Si scuote il centro e si scolora il giorno,
s'arresta l'onda per tremor tremante,
e sembra, a l'ira che minaccia intorno,
che pera il mondo e che rovini Atlante.

- Tu col volar ch'hai ne' begli occhi tuoi
10 basti a domar quel domator Titano

nota, probabilmente a causa dell'im maturità poetica di Zito, il quale aveva appena diciotto anni quando gli *Scherzi lirici* sono dati alle stampe.

¹⁹ Giambattista Marino, *Tempesta in bonaccia* in *Lira*, Venezia, Ciotti, 1614.

²⁰ Seguono le *Poesie liriche*, pubblicate postume a Napoli e a Venezia nel 1669.

e fulminar quel fulminante puoi.

Di foco s'arma il temerario invano,
se tu sei Citerea: quando tra noi
contrario a Citerea fu mai Volcano?

I *Nove cieli* di Girolamo Fontanella, da cui questo testo è tratto, sono una raccolta dichiaratamente a sfondo naturalistico-descrittivo.²¹ Tale tendenza stilistica fa sì che essa risulti la produzione del poeta che contiene il maggior numero di poesie disastrose (come si evince anche dai testi raccolti nelle successive sezioni della antologia).

Nel presente sonetto il *tòpos* del disastro è ancora incanalato in un motivo erotico stereotipato, quello della donna amata dal poeta. In esso si condensano sia la metafora mitologica sia il *récit*. La donna è infatti rappresentata come 'fulminatrice' dei Titani (figura tipica dei disastri tellurici), e funge da trasposizione di una figura divina. Essa tuttavia non è, come ci si aspetterebbe, quella di Giove, quanto piuttosto quella di Venere; tale 'scambio' permette al poeta lo sviluppo di un doppio piano mitologico, come si rivela soprattutto nella *pointe* finale.

Sul piano strutturale del testo è da notare come esso presenti un 'taglio' epico che, caratteristico delle poesie celebrative (*infra*), si sviluppa soprattutto nelle due quartine (*Sbuffa da l'atra gola ombra fumante / [...] or che superbo [...] / de la terra il Vesevo erge il suo corno*). Questi primi otto versi costruiscono un lungo *récit* mitologico che lambisce più volte l'*adynaton* (*scolora il giorno... pera il mondo... rovine Atlante*), e l'immagine che intessono rappresenta l'elemento di maggiore interesse stilistico del testo.

Per quanto riguarda il linguaggio, esso è moderatamente virtuosistico, come indica Rosario Contarino:²² rime interne in ogni strofa, tranne che nell'ultima (*emulator... domator... tremor*, vv. 3, 6, 10); l'utilizzo della cosiddetta

²¹ Cfr. DE LORENZO P., *I nove cieli di Girolamo Fontanella, Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, Roma, Bulzoni, 2008.

²² CONTARINO R., *Girolamo Fontanella* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 48, Roma, Treccani, 1997.

«metafora del genitivo» (*macchia di scorno*, v. 2),²³ di ascendenza ovidiana (*Metamorfosi*, VIII); sinestesie e concetti che risultano quasi degli epiteti formulari.²⁴

Il sonetto si chiude con una *pointe* inserita negli ultimi due versi, strutturata nella forma di una *quaestio* tipica del genere madrigalesco:²⁵ Il *temerario* si arma invano – nota il poeta –, poiché se tu sei Venere come potrebbe Vulcano (che è tuo marito) andarti contro? Il riferimento di Fontanella è ovviamente alla mitologia classica (Vulcano è il marito di Venere), ed è un probabile rifacimento delle *Metamorfosi* ovidiane, per via di facile adattamento mariniano (*Adone*).

9. Giuseppe Battista, *Morì nell'incendio di un palazzo N. Fenicelli* in *Poesie meliche*, Parte I e II, Venezia, Baba, 1646.

Ove di vampe ondose ampio torrente
per naufragio dell'alme era disteso,
cadde la bella, ond'ho nel petto acceso
di fiamme tormentose Etna bollente.

- 5 Per bocca della Fama in sul ridente
Idalio fu l'infausto evento inteso,
e ruppe Amor dal suo dolore offeso
alla faretra il dardo, al dardo il dente.

- Le Grazie si lagnaro, e Citerea
10 al zoppo dio rimproverò non poco
ch'arder osò della beltà l'idea.

Ebbi sol io l'empia tragedia a gioco
fra i comuni martir, ché ben sapea

²³ Cfr. BESOMI O., *Tomaso Stigliani: Tra parodia e critica*, in Id., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, p. 70.

²⁴ È importante segnalare come tale formularità rientri in una narrazione 'prefissata' dell'eruzione vesuviana, che dal 1632 in poi si struttura su un riuso di sintagmi e di immagini reiterato, come sarà possibile riscontrare anche nei testi successivi.

²⁵ Sull'ibridazione delle forme nella lirica barocca si rimanda a quanto esposto nell'introduzione.

che la *fenice* suol morir nel foco.

Il sonetto di Giuseppe Battista, incentrato su un disastro urbano, è un ottimo esempio di utilizzo dell'*enargheia* e della correlazione che esiste tra sonetti disastrosi ed emblemi.²⁶ Il testo è a tema incendiario, e si rifà abbondantemente sia al lessico sia all'immaginario petrarchesco (*petto acceso... infausto evento...* e così via, vv. 3-6).

Tali riprese sono però da considerare solo dei *divertissement* che testimoniano l'erudizione poetica dell'autore, nonché la sua capacità di rinnovare il lessico della tradizione (*il petto acceso*, ad esempio, diventa un *Etna bollente [...] di fiamme tormentose*). Come indica Enzo Noè Girardi,²⁷ Battista è dichiaratamente un marinista dell'ala sperimentale, e soprattutto nelle poesie amorose mostra la sua più profonda vena inventiva, sebbene si diletta spesso con riprese figurali da altri autori, che essi siano 'classici' o contemporanei.

Se dunque l'immaginario del testo sembra attingere alle descrizioni amorose del *Canzoniere*, si noti al contrario come la seconda quartina rimandi a 'scene' tratte dall'*Adone* (ad esempio quella di *Amor [...] in su'l ridente / Idalio* che corrisponde all'*Amor [...] su l'Idalio frondoso* del Canto III, ottava 69), mentre la tessitura lessicale dell'intero sonetto sia fitta di figure retoriche tipiche della lirica marinista: iperbati, anacoluti, antitesi e chiasmi.

A livello strutturale è la prima quartina che desta maggiore interesse. In essa la presenza di numerose metafore ed allegorie costruisce un'immagine che prepara lentamente al rovesciamento della terzina di chiusura. L'*Etna bollente*, sintagma con cui viene definito l'edificio in fiamme, è difatti il luogo del

²⁶ Cfr. *supra*, Introduzione. È qui opportuno ricordare brevemente, ai fini di una maggiore comprensione del sonetto, come l'*enargheia* sia quella tecnica che, strutturata su un particolare utilizzo dei dispositivi retorici, permette una concretizzazione delle immagini create nel testo. Come si legge nella *Rhetorica ad Herennium* (IV-LIV, 68), infatti, l'*enargheia*, o la *demonstratio*: «est cum ita verbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit si quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus, aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedemus [...]».

²⁷ GIRARDI E. N., *Giuseppe Battista* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 7, Roma, Treccani, 1970.

‘naufragio’ della donna, secondo un *tòpos* usitato nella lirica barocca, che è quello del ‘naufragio con spettatore’.²⁸

Il poeta, che di fronte alla morte dell’amata avrebbe occasione di trarre considerazioni sulla fragilità delle cose terrene (giacché *l’infausto evento [...] fu inteso [...] Per bocca della Fama [...] vv. 5-6*), riesce tuttavia a trasformare la *tragedia* in *gioco*. Solo la seconda quartina sembrerebbe procedere verso una amara constatazione della morte, con le divinità dell’amore in lutto e un’invettiva al Dio Vulcano che procede anche nella terzina successiva.

I tre versi finali rovesciano però la situazione iniziale, con la rinascita della donna (che nel tipico gusto barocco del *nomen omen* ha nome *Fenicelli*). Essi si collegano al gusto per gli emblemi caratteristico della società del XVII secolo,²⁹ dal momento che la fenice risorgente risulta tra le insegne poetiche più famose del periodo.³⁰

L’emblema si posiziona nella seconda terzina, secondo uno schema che risulta pressoché fisso, e che richiama al motto epigrammatico. Nel presente caso esso è *post fata resurgam* (o *resurgo*, in alcune attestazioni).



1. Insegna dell'accademia dei Rinnovati

²⁸ Cfr. BLUMENBERG H., *Naufragio con spettatore, Paradigma di una metafora dell'esistenza* (trad. italiana di RIGOTTI F.), Bologna, Il Mulino, 2001.

²⁹ Si rimandi alla raccolta di Mario Praz (*Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946, p. 66) operata sugli *Emblemata* di Andrea Alciato (*Emblemata*, Parigi, 1534 e 1621, Padova), la cui lettura possiamo dare per certa per tutti gli autori inseriti nella presente antologia.

³⁰ È interessante notare come Gaston Bachelard, ne *La psychanalyse du feu* (Paris, Gallimard, 1938), presenti la fenice come una delle possibili fenomenologie dell'immaginazione legata al fuoco. Essa possiede infatti la doppia natura dell'elemento, che è quella della vita e della morte, ed è inoltre legata, in quanto immagine 'dinamica', all'idea della fugacità del tempo (pp. 64-69). Nel presente testo essa assume il ruolo di un vero e proprio *récit mythologique*, dal momento che, come ricorda lo studioso, la fenice è una *immagine mitica*, e rientra dunque pienamente nella tripartizione presentata del sonetto barocco nella sezione teorica.

10. Antonio Muscettola, *Non teme la tempesta in andar dalla sua Donna* in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

Frema pur, frema il Cielo, e Giove irato
Spento ne l'ombre il dì co' lampi avvive;
Vago di sprigionar l'onde cattive
Percota i lidi pur Nereo turbato;
5 Ch'io paventi non fia nel flutto ingrato
Fidar le membra, e abbandonar le rive;
Non fia, che l'acque imperversate schive;
Che bel porto m'attende al seno amato;
Già nel notturno orror l'Egeo spumante,
10 Di picciol lume a le fiammelle sole
Volto, audace garzon scorrea notante,
Ed io temer potrò, che 'l dì m'involesse
Il Mar, s'è tramontana al cor'amante
In due begli occhi raddoppiato sole.

Tipico esempio di *propemptikòn* al rovescio, e ripresa di un genere molto frequente nella letteratura latina classica (si pensi a Orazio, *Odi*, 27), il presente testo rappresenta uno dei 'disastri augurati' di cui è ricca la letteratura secentesca (si veda ad esempio il sonetto numero 3 di Materdona o il numero 65 di Zito nella sezione celebrativo-encomiastica).

La prima quartina si apre con due sintagmi 'tipizzati' per la descrizione delle tempeste (*frema il cielo* al v. 1 e *flutto ingrato* al v. 5) i quali, come anticipato nell'introduzione, confermano il forte grado di intertestualità tra le poesie del disastro. Essi forniscono l'immagine incipitaria della tempesta imminente, con riferimento mitologico a Giove e a Nereo (titano del mare Egeo), dunque alle allegorie del cielo e delle acque.

La seconda quartina sposta il *focus* dal mare all'io lirico, che diventa soggetto grammaticale e centro tematico di una nuova descrizione: che io non abbia timore *nel flutto ingrato* di partire per il viaggio – si augura il poeta –, dal momento che sull'altra sponda mi aspetta il *seno amato*, metonimia per la donna desiderata.

Nella prima terzina, invece, Muscettola riporta l'attenzione sull'Egeo, nuovamente soggetto alternato con l'io lirico (il quale ritorna nella seconda terzina). Questa sezione, in cui l'alter ego del poeta definitivamente naviga in mare aperto, prepara in numerose metafore la *pointe* finale.

I versi successivi difatti, in veloci *enjambement*, ‘corrono’ alla chiusa epigrammatica, con una *comparatio* amorosa che si sviluppa lungo un *adynaton* (*raddoppiato sole*). Essa sembra molto ricalcare la *pointe* di un altro sonetto dello stesso autore (*infra*: *Giove allor disserrando un lampo chiaro, / Parve dicesse in lucida favella, / Da’ tuoi begli occhi a fulminar imparo*) e porta a un’immedesimazione della donna con gli elementi della Natura.

Lo stile del poeta, come indicato da Amedeo Quondam,³¹ è scisso tra marinismo e petrarchismo, se il primo si rivela maggiormente nelle forme brevi della raccolta (come nel caso presente), il secondo è evidente nelle canzoni, come sarà possibile constatare dai successivi testi raccolti.

In questo sonetto, la tradizione marinista è soprattutto evidenziata dalle anafore e dalle antitesi, nonché da riprese sintagmatiche da Marino come *notturmo orror* (*La strage degli innocenti*, IV, 33: *orrori notturni*) e *audace garzon* (*Adone*, XVIII, 210: *superbo garzon*).

11. Id. in IBIDEM, *Casistica di Naufragio*.

Già del torbido mar l’ira spumante
fa del naufrago abete aspro governo,
ed io se debba aitar non ben discerno
nemica amata o non amata amante.

- 5 Ceda al giusto il disio. Del mar sonante
abbia tra l’onde il suo sepolcro eterno
chi, i miei preghi e ’l mio duol prendendo a scherno,
parve di crudeltà scoglio costante.

- Ma del vasto Nettun l’ondoso umore
10 assorbir non dovrà chi sempre unita
tenne del cieco dio la face al core.

Su, veloci corriamo a darle aita:
né sgridar mi potrà deluso amore,
se a chi l’alma mi diè rendo la vita.

³¹ QUONDAM A., *Dal Barocco all’Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit.

La presente scena di “naufragio con spettatore” rivela la forte presenza di una tradizione lucreziana nella lirica dei disastri (*supra*, Introduzione).³² Tale immagine ha infatti nel XVII secolo grande fortuna e trova riscontro, nei poeti meridionali, anche in Maia Materdona,³³ e in Casaburi Urries (testo n. 22).

Il presente sonetto traccia fin dalla prima quartina uno sfondo a tinte fosche. In veloci endecasillabi dal ritmo serrato (tutti nel tono solenne del verso *a maggiore*) si distinguono i sintagmi *torbido mar* e *naufrago abete* (vv. 1-2), entrambi posti a inizio linea per meglio delineare l'immagine naufragistica.

La seconda quartina introduce la *descriptio* amorosa che abbiamo individuato come caratteristica dei disastri legati ai fenomeni eruttivi (la donna è *scoglio... di crudeltà*, v. 8, mentre *il mar sonante*, v. 5, è rappresentazione del sentimento sconvolto del poeta). I successivi versi approfondiscono l'elemento comparativo, con le immagini dell'*ondoso umore* e del *core* (vv. 9, 11), posti in posizione finale, e attraverso il richiamo a Cupido nel sintagma *cieco dio*, che è ripresa mariniana dall'*Adone* (VIII, 24).

L'ultima terzina presenta la *pointe* strutturata in un'iperbole, come illustrato nell'introduzione (*se a chi l'alma mi dié rendo la vita*). Essa capovolge la situazione iniziale e dona un finale inaspettato alla chiusa: da una situazione di stasi si passa *ex abrupto* all'azione, all'urlo di un corale *su, veloci corriamo a darle aita* (v. 12).

Come tipico dei testi a tema naufragistico, la riflessione del poeta dovrebbe essere volta alla vanità delle cose terrene e all'instabilità del mondo, tuttavia, l'immagine erotica che in questa sezione spesso sostituisce il *récit*

³² Cfr. Lucrezio, *De rerum natura*, Liber II, vv. 1-5. È utile ricordare come da questo passo Hans Blumenberg tragga spunto per l'interpretazione del «mare agitato» nell'ottica di un *tòpos* letterario. Cfr. BLUMENBERG H., *Naufragio con spettatore, paradigma di una metafora dell'esistenza*, op. cit., pp. 7-10.

³³ Giovan Francesco Maia Materdona, *Rime*, Bologna, Cattanio, seconda impressione, 1629, *Per la Sua Venere Palomba annegata nel Tevere*: «Cadeste pur, bella d'amor, cadeste / De' più begli anni in sù l'età fiorita: / E quanto ricco il Tebro, impoverita / Roma al vostro cader tanto rendeste. / Quel foco, onde mill'Anime accendeste, / L'acque hanno spento: ed hanno voi rapita, / Voi, che dolce rapiste a i cor la vita, / Turbini infausti, e invide Tempeste. / Quanto sotto il suo Ciel copre la Luna / Sospiri il caso rio, vaga Palomba, / Nè parte fia, che voi non pianga, alcuna. / E gridi, di voi fatto il Mondo tromba, / A la Venere antica un Mar diè Cuna, / A la Venere nova un fiume è Tomba».

mythologique,³⁴ crea una variante non solo del tema, ma di tutti i motivi che lo compongono. Essi vengono ‘allestiti’ in funzione erotica e destituiti della loro natura di elementi, divengono dunque delle metafore dal pieno gusto marinista a cui si aggiungono, a livello della struttura lessicale, la ridondanza degli aggettivi (spesso in dittologie sinonimiche), i polittoti, gli anacoluti, i chiasmi, i *calembours*.

Secondo Marco Leone, che ne cura la scheda biografica per l’Enciclopedia Treccani,³⁵ nelle *Poesie* Muscettola rivelerebbe, per scelte tematiche e opzioni stilistiche, una piena adesione al marinismo, una tendenza che viene confermata nei sonetti e nei madrigali del *Gabinetto delle Muse* (Venezia 1669), la seconda raccolta dell’autore, ed evidente imitazione della *Galeria* di Marino. Tali opzioni, che sono evidenziate anche da Quondam,³⁶ vanno però riferite ai soli testi brevi, giacché nelle odi, come vedremo, l’autore sembra prediligere un gusto più ‘classico’, sulla stregua di Testi e Chiabrera.

12. Id. in IBIDEM, *Bella donna si lagnava d’una procella*.

Frenea Giunone, e da le nubi erranti
Misto a le piogge saettava il gelo,
E trascorrea fra ’l tenebroso velo
Con orribili fragor fiamme volanti;
5 Squarciando il sen de’ turbini sonanti
Piombava al suol moltiplicato il telo,
Onde pareva, ch’incrudelito il cielo
Godesse d’atterar tetti giganti;
Quand’a lui volta l’una e l’altra stella
10 Lilla esclamò, Per qual prodigio raro
Fatt’è Napoli mia Flegra novella?
Giove allor disserrando un lampo chiaro,
Parve dicesse in lucida favella,
Da’ tuoi begli occhi a fulminar imparo.

³⁴ Cfr. BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit. Sulla strutturazione del sonetto siamo intervenuti nel testo n. 2.

³⁵ LEONE M., *Antonio Muscettola* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 77, Roma, Treccani, 2012.

³⁶ QUONDAM A., *Dal Barocco all’Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit.

Il terzo testo di Muscettola si apre con una scena naturale dominata da Giunone, allegoria delle nubi, la quale è in procinto di ‘saettare’ *pioggie e gelo* (vv. 1-2). La tempesta che la dea produce è così violenta che i tuoni assumono agli occhi del poeta le sembianze di *fiamme volanti* (v. 4), un’immagine che è caratteristica soprattutto dei testi a tema vesuviano.

È infatti interessante osservare che molte poesie dei disastri utilizzano il Vesuvio come elemento di paragone per le altre catastrofi avvenute a partire dall’eruzione del 1631. Come risulterà evidente anche dai testi successivi, quella del vulcano è in breve l’immagine più adoperata per la rappresentazione delle catastrofi nella poesia meridionale.³⁷

In questo testo, il paragone con l’elemento eruttivo continua anche nella seconda quartina, dove è ‘messa in moto’ l’azione distruttrice del cielo, i cui ‘teli’, seconda metafora per indicare la pioggia mista ai fulmini, *squarciano* l’aria e *piombano* al suolo come scagliati da un dio saettatore (vv. 5-6). Quasi sembra, per lo spettatore, che *il cielo incrudelito... godesse d’atterrar tetti giganti* (vv. 7-8), un riferimento crittato all’immaginario vesuviano che viene chiarito nei versi seguenti.

I fortissimi boati della tempesta, infatti, *tali turbini sonanti*, ricordano a Muscettola i suoni della violenta battaglia tra Olimpi e giganti nella tessala *Flegra* (da cui molti poeti dell’epoca ricavano l’etimologia dei Campi Flegrei), ovvero il *background* mitologico di tutti i testi legati al Vesuvio.

È soltanto l’apparizione di *Lilla*, nella prima terzina, e in uno schema che si è visto essere tipico dei ‘disastri d’amore’, a fermare la catastrofe in atto. I suoi occhi sono paragonati a due stelle – elemento caratteristico della ‘geografia’ dei

³⁷ Ciò avviene perché il Vesuvio ricopre il ruolo di ‘prototipo semantico’ dei disastri del XVII secolo. Con tale termine si intende l’elevato riuso che si compie di determinati fenomeni in quanto più «rappresentativi», o latori nel testo di «immagini» che possano permetterne il paragone con gli altri (Cfr. VIOLI P., *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani, 1997). Sull’importanza che il Vesuvio assume nella produzione letteraria del Barocco invece, oltre a quanto esposto nell’introduzione, è opportuno rimandare anche a TORTORA A., *Un’eruzione a due voci. Il 1631 tra Plinio e Braccini*, Napoli, Osservatorio Vesuviano, 1989.

disastri –,³⁸ la cui bellezza è tale da placare l'ira di Giove. Il Dio infatti, rivolgendosi alla donna negli ultimi tre versi, chiude il sonetto con un'iperbole parossistica dal gusto chiaramente epigrammatico: «io imparo a fulminare dai tuoi occhi».

13. Id. in IBIDEM, *Innamoratosi in Capua in tempo de' tumulti*.

Tra queste, ch'inalzò Duce Troiano
Su 'l Vulturno gentil muraglie altere,
Ch'or son contr'al furor di Marte insano
Fido ricovro a le reliquie Ibere;
5 Posso ben'io de le nemiche schiere
Cinto di ferro non temer la mano,
Ma contr'un ciglio, onde trafitto pere,
Schermo il misero cor procura invano;
Così per reo Destin se qua non giunge
10 De' cavi ferri il fulminante ardore,
Un occhio feritor l'alma mi punge;
E che mi valse (oh Dio) dal tetro orrore
Di temuta prigion fuggir sì lunge,
Se qui mi fere, e m'incatena Amore?

Il quarto testo di Muscettola, tra gli autori più produttivi di poesie disastrose, presenta uno dei pochi casi di paragone tra la rivolta del 1647 e una situazione amorosa. Sebbene amore e guerra siano per tradizione ovidiana descrivibili con lo stesso linguaggio, il nostro *corpus* affronta il tema dei tumulti di Masaniello quasi esclusivamente in senso politico.³⁹

³⁸ Si veda ad esempio il testo n. 5 di D'Aquino (dove abbiamo fornito anche dei riferimenti bibliografici), il n. 28 di Paolo Maresca nella sezione morale, e così via.

³⁹ Per un inquadramento storico degli eventi del 1647 si rimanda a quanto esposto nell'introduzione e alla sezione di *Rime* celebrative, dove avremo modo di intervenire in maniera specifica sui 'protagonisti' della rivolta. Al momento sia sufficiente un riferimento bibliografico allo studio che maggiormente utilizzeremo per l'analisi dei nostri testi: D'ALESSIO S., *Contagi, La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003.

La prima quartina sviluppa un lungo concetto in cui l'autore descrive le mura costruite sul *Vulturno* (l'attuale Castel Volturno) da Enea (il *Duce Troiano*), le quali fungono da *fido ricovro* per le *reliquie Ibere* contro le schiere dei rivoltosi (il *furor di Marte insano*, vv. 3-4). Al lettore più attento non sarà difficile ritrovare queste immagini nelle categorie di *Rime* religiose e celebrative, dove esse fungono soprattutto da emblemi, alla stessa maniera vista per la fenice nel testo di Giuseppe Battista (il n. 9).

La seconda quartina è incentrata sul poeta, che comincia a parlare in prima persona. Sebbene egli possa *non temer la mano... de le nemiche schiere*, giacché si trova armato di tutto punto (*cinto di ferro*, vv. 5-6), si scopre tuttavia inerme di fronte alle ferite che procura amore (*contr'un ciglio... schermo il misero cor procura invano*, vv. 7-8).

Ecco allora che, *per reo Destin*, la sua *alma* è trafitta dagli occhi della donna, ed è un dolore di tale grandezza che la guerra apparirebbe quasi un motivo di sollievo al confronto. A cosa serve infatti fuggire, si chiede Muscettola, quando si è feriti e incatenati dall'*Amore* (v. 14)?

Sintatticamente lineare, lo stile di questo sonetto procede prevalentemente per ipotassi, sviluppando lungo l'intero testo il binomio ovidiano di guerra e amore. La chiusa con invocazione a Dio (v. 12) è invece chiara invenzione del poeta, il quale sembra inserirsi in modo ironico nella 'cornice' morale che abbiamo indicato come maggioritaria per l'interpretazione dei disastri nel XVII secolo.

14. Antonio de' Rossi, Sonetto 10 (*All'istessa città di Napoli agitata dalle rivoluzioni. Paragone tra Venere, dea del gentilismo e Masaniello d'Amalfi*) in *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

Da le spume del mar Vener già nata
in te pompe fastose un tempo ottenne:
da le spume del mar colui sen venne
ch'or muove in te sedizion malsana.

5 Quella, al popol di Gnido in pregio e grata,
di culto indegno ai primi onor pervenne.
Questi, agli applausi d'una plebe ingrata,
da i tempi vïolar non si contenne.

A franger legni, ad eccitar tempeste,
10 dal mar crudele e l'una e l'altro apprese,
a far le gioie altrui naufraghe e meste.

Gli erari e gli ori a divorar intese
nei palaggi, e nei cor fiamme funeste
l'una d'amor, l'altro di sdegno accese.

Il testo di Antonio de' Rossi sviluppa un paragone tra Venere e Masaniello, entrambi accomunati dall'elemento acquatico: Venere è infatti nata secondo il mito dal mare, Masaniello era invece un pescatore (o un pescivendolo in alcune cronache). La prima strofe risulta dunque divisa in due distici, dove al primo appartiene la dea, al secondo il rivoluzionario.

La stessa suddivisione è mantenuta anche nella seconda stanza, dove viene posta in evidenza l'immoralità del pescatore amalfitano, *in pregio... agli applausi d'una plebe ingrata* (v. 7), al quale fa da contrasto (per figura etimologica) il *popol di Gnido*, a cui è *grata* Venere (v. 5). Avremo modo di tornare su questa opposizione figurale tra un personaggio negativo ed uno positivo nelle *Rime* celebrative dedicate al rivoluzionario, dov'è adoperata con intenzione politico-ideologica (si vedano ad esempio i testi nn. 62-63 di de' Rossi).

Nel presente sonetto l'elenco delle differenze tra i due protagonisti del testo si interrompe al nono verso, giacché le terzine di chiusura amalgamano insieme le caratteristiche di entrambi, sfruttando l'ambivalenza semantica del lessico amoroso: sia Masaniello che Venere sono difatti capaci *ad eccitar tempeste e far le gioie altrui naufraghe e meste* (vv. 9-11), e ancora entrambi accendono *fiamme funeste*, sebbene *l'una d'amor, l'altro di sdegno* (vv. 13-14).

Poeta dal gusto marinista, come indica Luigi Montella, che ne cura l'edizione critica dei *sonetti*, de' Rossi risulta 'sensibile' a una «lunga serie di mutamenti culturali tipici della seconda metà del XVII secolo» (*infra*). Per questo motivo, come vedremo, il suo stile appare decisamente vario, e non inquadrabile in una corrente predefinita, continuamente scisso tra un 'gusto' gesuitico (*supra*, Introduzione), e una scrittura decisamente sperimentale.⁴⁰

⁴⁰ MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de Rossi*, Salerno, Edisud, 2012, p. 2. È opportuno spiegare come de' Rossi fosse a tutti gli effetti un Gesuita, in quanto membro della Propaganda Fide di Napoli. Su tale appartenenza all'ambiente ecclesiastico avremo modo di tornare nella

A livello strutturale il presente sonetto è interamente costruito su paragoni antitetici, a cui si aggiunge la 'tortuosità' del lessico, le climax, le frequenti assonanze e consonanze, la forte 'icasticità' delle due terzine, nonché le numerose dittologie sinonimiche di ascendenza petrarchesca.

de' Rossi, si potrebbe affermare senza banalizzarne il giudizio, è in breve un poeta 'del suo tempo'. Di quegli anni '60 del XVII secolo in cui «la grande sperimentazione poetica che ha il Marino come emblema sta, per un verso, bruciando i più veementi fuochi, mentre per l'altro già si avvertono i mutamenti del gusto, i tentativi di diverse e contraddette sperimentazioni».⁴¹ Un ragionamento che avremo modo di approfondire soprattutto con i successivi testi del poeta (in particolar modo i nn. 40 ss.).

15. Francesco Dentice, *Per la bella donna che mirava le ruine del Vesuvio* in *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

Di sconfitto gigante empio furore
ha sì bel monte incenerito al fine
ma queste impareggiabili ruine
non fan ritratto, o bella, al tuo rigore.

5 Fulminato a' tuoi piè giace ogni core
che vantò contra amor durezza alpine,
se gli occhi tuoi sopra l'uman confine
abbattuto han degli astri ogni splendore.

Più sua prigionie al fier Titan non duole,
10 se per trofeo del vinto Cielo or mira
ne' tuoi bei lumi incatenato il sole.

Ei, che gli eccelsi pregi invan sospira,
nelle tue luci, altier più che non suole,
ad erudir l'alte sue fiamme aspira.

sezione successiva, valutando in particolar modo l'influenza che esso esercita sulla tipologia delle *Rime* religiose.

⁴¹ IBIDEM.

Il testo di Francesco Dentice è a tema vesuviano e dimostra, data la sua altezza cronologica, la lunga ripresa dell'immagine eruttiva lungo l'intero XVII secolo.⁴² Come si evince fin dal titolo, il *tòpos* disastroso è qui intrecciato con quello delle rovine, che funge da "sottoargomento" o *subtòpos*, come già osservato per il primo sonetto di Basile. Fin dalla prima quartina è infatti presente uno sfondo 'archeologico', il cui splendore (*queste impareggiabili ruine*, v. 3) funge da pretesto per un paragone con la bellezza della donna (*non fan ritratto, o bella, al tuo rigore*, v. 4).

La seconda quartina amplia la situazione comparativa, che vede la donna impersonare lo stesso vulcano. L'aggettivo *fulminato* (v. 5), che abbiamo visto essere tipico della lotta tra i giganti e gli Olimpi, è qui riferito ad una situazione amorosa: ogni amante giace *fulminato* ai piedi della donna, così come *fulminato* giace il Vesuvio a causa di Giove.

La prima terzina porta a termine il processo di immedesimazione, e separa la donna dal titano, ponendo i due fisicamente l'uno di fronte all'altra. Il rovesciamento tipico della poesia dei disastri (*supra*, Introduzione) consiste in una raffigurazione del mostro che 'gode' della sua *prigione* infernale. Egli infatti avrebbe in tal modo la possibilità di guardare gli occhi (*le luci*) della donna, di gran lunga più belli del *sole* (v. 11).

Nell'ultima terzina, nel caratteristico processo di iperbolizzazione dei testi amorosi, la bellezza della donna è detta tale da poter risvegliare l'antica superbia del titano, che per raggiungere *i pregi* dei suoi occhi, desidererebbe ancora spirare *l'alte sue fiamme* (vv. 12-14).

Sullo stile del poeta è giusto limitarsi ad un inquadramento di 'scuola', dal momento che Francesco Dentice è chiaramente un poeta dell'ultimo marinismo (cfr. *infra* il testo n. 44). Tale tendenza si rivela nell'eccesso con cui è trattata la tematica amorosa, mentre a livello stilistico nelle frequenti anastrofi, e nell'abbondante aggettivazione, sebbene non ci siano riprese lessicali evidenti né dall'*Adone* né dalla produzione lirica di Marino.

⁴² È utile ricordare come nel 1660 si assista all'*incendio* del monte Somma (come riportato da numerosi avvisi, trattati e relazioni a stampa del tempo), ovvero a una seconda eruzione vesuviana (*infra* testo n. 16). È dunque probabile, sul piano storico, che il tema eruttivo possa essere stato 'ripotenziato' anche da questo evento.

16. Vincenzo Zito, *All'inondazione del Vulturno. Bella donna gode cantando in Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

Colmo d'orgoglio, il letto suo nativo
Sprezza Vulturno e le campagne inonda;
nel gorgo abissa e l'una e l'altra sponda;
fa spalla al fiume imperversato il rivo.
5 De' sudati lavor vedesi privo
L'agricoltor: ch   nferocita l'onda
Gli arbusti schianta, i nati semi affonda,
qual d'oste irata al furioso arrivo.
Scorgonsi d'ogni intorno alte ruine;
10 pi   d'un s'affligge a tanti danni e tanti,
fatte dal gonfio umor tante rapine.
Alle miserie altrui, Cilla, sol canti,
poich   solita sei d'alme meschine
goder festosa all'inondar de' pianti.

Il testo di Vincenzo Zito dichiara fin dal titolo il tema di cui tratta: esso    dedicato alla descrizione di un'inondazione del fiume Vulturno. L'evento storico di riferimento    una piena del 1660, secondo le fonti contemporanea a un'eruzione esplosiva del monte Somma, nonch   a un'esondazione del Tevere,⁴³ tuttavia la tessitura dei versi, il motivo amoroso e la data della silloge fanno facilmente propendere per l'inquadramento di un testo finzionale.

Nella prima quartina il fiume, *Colmo d'orgoglio* (descritto dunque nel sintagma tipico degli elementi naturali che si rivoltano contro l'ordine del cosmo), *inonda... le campagne* e inabissa le due sponde, straripando dal suo letto (vv. 2-3). A subirne l'azione devastatrice    soprattutto il contadino, *l'agricoltor* che, nella seconda quartina, vede distrutti gli arbusti e perduti i *semi* appena piantati (vv. 5-7).

⁴³ Monte Somma    il nome che viene dato al Vesuvio dopo l'eruzione del 1631, Cfr. Angelo de Eugeni da Perugia, *Il maraviglioso e tremendo incendio del Monte Vesuvio; detto a Napoli la Montagna di Somma*, Napoli, Beltrano, 1631. Sulla contemporaneit   di pi   eventi disastrosi si rimanda al commento dei testi nn. 42-43 di Antonio de' Rossi (*Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere, occorsi nello stesso anno, e eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilit  *).

Passando alla seconda parte del testo è interessante notare come la prima terzina si apra con l'immagine caratteristica del *tòpos* delle *ruine* (v. 9), una lunga iperbole indica come l'azione del fiume abbia distrutto ogni segno della civiltà prima conosciuta (vv. 9-11), mentre negli ultimi tre versi il poeta si rivolge a *Cilla* (v. 12), nome che secondo la mitologia rimanda a un auriga annegato in un fiume.⁴⁴

Nel presente sonetto tuttavia, in un'ottica rovesciata rispetto agli esempi presentati, dove la donna rasserena la situazione disastrosa, o al suo interno perde la vita, *Cilla gode, festosa*, di fronte alla catastrofe (v. 14). Essa si rivela in questo modo solo un'allegoria della situazione amorosa del poeta.

Nella raccolta del '69 lo stile di Vincenzo Zito è decisamente tardomarinista, come qui rivelano sia l'utilizzo dei sintagmi 'concettosi' (*inondar de' pianti*, ad esempio, rimanda ad *Adone*, XIX, 124: *inondar... le guance di due caldi fiumi*), sia il gusto per la ripetizione, spesso strutturata in *variatio* (*tanti... e tanti, [...]* *tante*).

17. Baldassarre Pisani, *In occasione dello 'ncendio del Vesuvio così parla alla sua ninfa* in *Poesie liriche*, Napoli, di Fusco, 1669.

Dalle viscere aduste orrido colle
figlia di stigie fiamme ampi volumi,
e di bollenti umor sulfurei fumi
ne' campi erutta a dissipar le zolle.

5 Arriva il foco infuriato e folle
degli astri il volto a mascherar co' fumi;
e dell'Olimpo a spaventare i numi,
schegge di balze infrante all'etra estolle.

Nice, se l'orbe in vacillar discerno,
10 non temo già che dal Veso tonante

⁴⁴ La fonte del mito è Pausania, *Periegesi della Grecia*, X, 7. Sebbene sia chiaro l'intento del poeta di 'giocare' sul principio del *nomen omen* (come visto nel testo n. 9 di Battista), è probabile che qui Zito confonda il Cilla pausaniaco (uomo) con l'omonima regina omerica, sorella di Ecuba.

sprigionato quaggiù sorga l'inferno;
temo che da quel baratro fumante
a rapirti non esca il re d'Averno,
fatto di tua beltà furtivo amante.

Il sonetto di Baldassarre Pisani presenta un'immagine del disastro che si struttura su più piani. *Dalle viscere dell'orrido colle* (sintagma presente anche nel sonetto n. 37 di Girolamo Fontanella e nel n. 20 di Federigo Meninni),⁴⁵ fino al cielo dell'Olimpo, il 'fuoco' erutta a *mascherar co' fumi... il volto... degli astri* (vv. 5-6).

Le prime due quartine si caratterizzano per la forte verticalità dell'azione eruttiva.⁴⁶ Esse, tramite la tecnica dell'*enargheia*, permettono al lettore di 'visualizzare' l'esplosione del vulcano, i suoi *ampi volumi*, le *schegge di balze infrante* e scagliate nel vuoto (vv. 2, 8).

La descrizione del disastro si conclude nella prima terzina, dove il poeta si rivolge in apostrofe all'amata. Nice, *senhal* che il napoletano usa di frequente e che condivide con Federigo Meninni (*infra*, sonetto n. 19), è un bisillabo che viene posto a inizio linea per segnare il distacco dalla *descriptio* e l'inizio del *récit*.

L'*adynaton* comincia ad essere 'calibrato' a partire da questa sezione, nella rappresentazione dell'*orbe* che vacilla, e nella paventata ipotesi di un *inferno sprigionato* in terra (*Nice, se l'orbe in vacillar discerno...*, v. 9).

All'interno di questo sfondo il poeta riesce ad incastrare con acume l'inserito mitologico, che si sviluppa nella seconda terzina: se il Vesuvio cela gli inferi, ed esso è ora aperto, allora c'è il rischio che la bellezza della donna possa richiamare in terra *il re d'Averno Ade* (v. 13), in una *comparatio* col mito di Proserpina.

Nonostante questo testo sia databile alla fase del Barocco moderato, risulta chiaro come il meccanismo della *pointe* sia ancora operante, sebbene abbia un impatto minore rispetto ai testi più antichi. Il rovesciamento finale viene infatti lentamente preparato nel discorso diretto delle due terzine, ed è strutturato su

⁴⁵ Il sintagma è probabile variante ripresa da Tasso, Sonetto *In morte di Fabio Polverino*, di cui si riporta il primo verso: «Quel che premer solea orrido monte [...]».

⁴⁶ Cfr. ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, op. cit. Si rimandi soprattutto a quanto scritto nel commento al sonetto n. 3 di Materdona.

una lenta e graduale iperbolizzazione che spezza il meccanismo a sorpresa del *fulmen in clausula*.

Per quanto riguarda lo stile del poeta, come indica Luigi Montella,⁴⁷ esso è tipicamente gesuitico, a causa degli studi che Pisani frequentò in giovinezza,⁴⁸ dunque fortemente ‘immaginifico’ e volto all’utilizzo di un’*enargheia* che mira soprattutto a potenziare la *descriptio* delle due quartine.

Inserito tra gli autori tardobarocchi, sebbene siano attestate frequenti relazioni con la scuola classicista nelle cui fila comparivano Pirro Schettino e Carlo Buragna (*infra*, testi nn. 54, 69), Baldassarre Pisani si comprende appieno solo analizzando una delle sue ultime raccolte poetiche, *Le armonie feriali*, di cui si presentano due testi in chiusura alla sezione amorosa (i nn. 24-25).

18. Id. in IBIDEM, *Bella Ninfa caduta nel Vesuvio*.

Scuote l’adusto crin Veseo gigante
e vibra irato in su l’eterea mole
misti a nembo fatal di selci infrante
globi di fumo ad eclissare il sole.

5 Nice a mirar l’incendiarie gole
curiosa lassù drizza le piante,
e mentre de l’audacia invan si duole,
precipita nel baratro fumante.

Cadendo in quelle tenebre profonde,
10 al centro arriva, e nel tartareo loco
passa di Stige a valicar le sponde.

O d’avverso destino infausto gioco!
Se sorti Citerea cuna ne l’onde,
ha la Venere mia tomba nel foco.

⁴⁷ MONTELLA L., *Un oscuro barocchista del Seicento: Baldassarre Pisani. Con l'edizione dei sonetti*, Salerno, Edisud, 2018.

⁴⁸ Per un approfondimento sulla vita del poeta si rimanda alle note biografiche degli autori inserite in appendice al presente volume.

Nel secondo libro sugli elementi naturali, che tratta dell'aria e del vento, Gaston Bachelard dedica il terzo capitolo del suo studio alla "caduta", ovvero al movimento che collega l'aria alla sua qualità opposta, la pesantezza.⁴⁹ Tale binomio, che rientra in quella "psicologia della verticalità" indicata nell'introduzione (attraverso Wölfflin, Rousset, Alfano), è inoltre legato a quanto il filosofo definisce la "immaginazione dinamica" della Natura. Esso è dunque speculare alla categoria di «dinamismo» barocco, la quale si rivela soprattutto nei testi che trattano di catastrofi connesse all'acqua e all'aria.⁵⁰

La caduta come soggetto è qui presente fin dal titolo, che inquadra il testo nel motivo della 'donna cadente' caratteristico soprattutto dei testi vesuviani. Il presente sonetto è infatti solo un campione del notevole *corpus* di liriche di 'donne cadenti', le quali appaiono un sottoargomento del *tòpos* del "naufrazio con spettatore" individuato da Blumenberg.⁵¹

Il testo si apre con una quartina descrittiva volta a mettere subito in azione il Vesuvio, tramite sintagmi frequenti del tema eruttivo, i quali rivelano la lunga tradizione dei motivi e delle immagini della catastrofe del 1631: *eterea mole, eclissare il sole, globi di fumo*, e così via (vv. 2, 4).

La seconda quartina pone l'attenzione sulla donna che *intenta a mirar l'incendiaria gole* [...], *precipita nel baratro fumante* nella durata di una sola strofe (vv. 5-8). È infatti la caduta, tornando a Bachelard, il vero soggetto del

⁴⁹ BACHELARD G., *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943.

⁵⁰ Si rimanda al ragionamento esposto nell'introduzione sull'evoluzione del paesaggio lirico a partire da Tasso, nonché a GENETTE G., *Figures I*, op. cit., che sulle teorie di Bachelard sviluppa il seguente ragionamento (pp. 7-11): «Questa *omotetia meccanica* tra volo e nuoto spiega secondo Bachelard la frequente contaminazione delle due classi nell'immaginazione ingenua: "Il pesce e l'uccello vivono dentro un volume, noi invece viviamo su una superficie". L'uomo è miseramente soggetto ai più piccoli accidenti della crosta terrestre, uccelli e pesci, invece, percorrono lo spazio e lo attraversano in tutte e tre le dimensioni; [...] volo e nuoto fanno di quello che per l'uomo è ostacolo invalicabile o spazio inaccessibile, un mezzo *facile*, e questa facilità comune giustifica la loro confusione» (trad. italiana a cura di MADONIA F., Torino, Einaudi, 1969).

⁵¹ BLUMENBERG H., *Naufrazio con spettatore*, op. cit. Si rimanda il lettore a quanto scritto nel commento al testo n. 11 di Antonio Muscettola. Cfr. anche Giovan Francesco Maia Materdona, *Rime*, cit., *Per la Sua Venere Palomba annegata nel Tevere*: «Cadeste pur, bella d'amor, cadeste...».

sonetto; ad essa è dedicata per intero la prima terzina, la quale descrive la discesa dell'anonima dalla terra fino *al tartareo loco* (v. 10).

La caduta porta iperbolicamente la donna fino agli Inferi (vv. 9-10), un'ambientazione tipica delle viscere vesuviane, secondo una credenza popolare che immaginava sotto il vulcano celarsi una seconda porta infernale, insieme a quella più nota del lago d'Averno. La sventurata è addirittura descritta nell'atto di *passare di Stige a valicar le sponde* (v. 11), un passaggio dalla morte al trapasso, dunque, che risulta immediato.

Il *récit* finale sviluppa un paragone mitologico tra l'anonima donna e la dea Venere, una seconda iperbole che trova nel legame acqua-fuoco il suo punto di risoluzione: se la dea della bellezza sorse dall'acqua, la donna del poeta muore invece nel fuoco (vv. 13-14). L'antitesi in essa inserita si rivela un ampliamento del motivo dell'annegamento, come è possibile riscontrare nel sonetto di Marino *Per l'inondazion del Tevere*,⁵² nonché nel testo n. 22 di Casaburi Urries e in quello n. 3 di Maia Materdona.

19. Federigo Meninni, *Invita la sua ninfa a mirare il monte Vesuvio* in *Poesie*, Napoli, di Fusco, 1669.

Vedi, Nice, quel monte? Egli è Vesevo,
ch'ha su le viti i grappoli pendenti,
i cui vermigli, indomiti torrenti,
per estinguer talor la sete io bevo.

5 E dal breve dormir poi che mi levo
per girne errando a pascolar gli armenti,
contra i raggi che il sol vibra cocenti
sotto i pampani suoi schermo ricevo.

⁵² Giambattista Marino, *Lira*, Venezia, Ciotti, 1614: «Lilla, se 'l Tebro i sette colli affonda, / Per te dal letto suo si leva ed esce. / Per te guizzando va su i tetti il pesce, / E la damma per te nuota su l'onde. // Il sol de gli occhi tuoi sovra la sponda / Scioglie le nevi, e così il fiume accresce. / L'umor de gli occhi miei si stilla e mesce / Per entro l'acqua, e così l'acqua abbonda. // Dagli avanzi di Troia, onde non resta / Vestigio alcun, Roma superba nacque, / Roma, il cui sen perturba aspra tempesta. // Quella del foco incenerita giacque / Per bella Donna; or dritto è ben che questa / Per non minor beltà sommergan l'acque».

Là Vulcano non è Sterope o Bronte,
10 ch'assidui colpi in su l'incude incalza,
benché sparsa di fiamme abbia la fronte.

Ma da quella fumosa arida balza,
con petto acceso, innamorato il monte
per mirar tua bellezza il capo innalza.

Il testo di Federigo Meninni è tra i molti che testimoniano la diffusione di una topica vesuviana del *locus amoenus*. La descrizione del vulcano si apre infatti in uno sfondo idillico: il Vesuvio produce le viti (come in Antonio Bruni, testo n. 26) dai cui *grappoli pendenti* il poeta *estingue la sete* (vv. 2-4). I celebri fiumi di fiamme sono ora *torrenti* di vino, e gli antichi fumi che oscuravano il cielo, sono l'ombra dei *pampani* sotto cui trovare riposo (vv. 3, 8).

Il ricordo di *Sterope* o *Bronte* (v. 9), i giganti intrappolati nelle viscere della terra, è ormai lontano, benché il monte ancora *abbia... sparsa di fiamme... la fronte* (v. 11). Tuttavia *quel petto acceso, quella fumosa arida balza* (vv. 12-13), non sono più segni di minaccia, quanto di amore, giacché il Vesuvio, *innamorato, il capo innalza* solo per *mirar* la bellezza della donna (vv. 13-14), in una chiusa in *pointe* che inquadra il sonetto nel motivo dell'*eros*.

Convinto marinista, come indica Carlo Alberto Girotto,⁵³ Meninni fu «estraneo ai fermenti della nuova scuola [...] napoletana», ovvero al classicismo di stampo petrarchista che si sviluppava nel secondo Seicento nell'Accademia degli Investiganti.⁵⁴ La sintassi del testo presentato, che è contenuto nella

⁵³ Cfr. GIROTTI C. A., *Federigo Meninni* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 73, Roma, Treccani, 2009. Celebre è la sua polemica con il contemporaneo Giuseppe Battista, al quale Meninni accusa di essersi eccessivamente allontanato dall'esempio di Marino. Essa testimonia il fervore letterario di un periodo che si è soliti definire 'barocco moderato', il quale come vedremo nasconde tensioni di stile e teorizzazioni di *Poetiche* differenti non sempre conciliabili. Cfr. CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit.

⁵⁴ L'Accademia degli Investiganti, i cui più celebri rappresentanti nella presente antologia sono Carlo Buragna e Pirro Schettino, è un sodalizio scientifico-letterario che si sviluppa a Napoli a partire dal 1663. Essa mirava ad un razionale equilibrio tra petrarchismo e filosofia, tra la nuova poesia e la metodologia scientifica cartesiano-galileiana, dove il marinismo era rifiutato «per l'inconiugabilità del suo linguaggio con l'indagine speculativa, [...] risolto tutto in una

raccolta più matura del poeta, sebbene fluente sul piano sintattico è infatti ricca di aggettivazioni, anastrofi, nonché di frequenti richiami a Marino (come i *grappoli pendenti* del XIX dell'*Adone*, che il poeta inserisce finemente anche sul piano metrico ponendo il sintagma, come nel poema, nel secondo emistichio dell'endecasillabo).

20. Id. in IBIDEM, *Trasformazione del Vesuvio*.

Questo che 'l ciel minaccia orrido monte,
a cui bacia il Tirren l'erbose piante,
uomo già fu, che tra' pastori amante
del tiranno de' cor soggiacque a l'onte.

5 Poi che Lalage vide estinta al fonte
smorta le luci e pallida il sembiante,
trasformata la barba e 'l crine in piante
in due parti divisa ebbe la fronte.

 E lo 'ncendio fatal che ottenne in sorte
10 di nasconder in sen dal cielo Amore
serba riconcentrato oggi più forte.

 O destin degli amanti! Un arso core
per l'amato suo ben dopo la morte
ne le viscere ancor nutre l'ardore.

Il secondo testo delle *Poesie* di Meninni si apre con l'immagine dell'*orrido monte* (sintagma frequente per il Vesuvio e utilizzato in questa antologia anche da Girolamo Fontanella, testo n. 37). Esso è rappresentato nell'atto di *minacciare* il cielo, sebbene sia per contrasto *baciato* dal mare, nel tipico richiamo alla struttura verticale della poesia sui disastri (vv. 1-2).

La seconda quartina vede il vulcano immedesimato col poeta: anch'egli fu un *uomo*, ed amò una donna di nome *Lalage* (v. 5). Quest'ultima è sia ripresa dell'Orazio lirico, sia dell'Ovidio delle *Metamorfosi*, dal momento che proprio a causa di questo amore il Vesuvio fu tramutato in un monte (vv. 7-8).

esasperata ricerca formale, che annullava ogni possibilità di filosofica speculazione». Cfr. QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 836.

La prima terzina è incentrata sul sentimento dell'uomo-vulcano, il cui *incendio d'Amore* un tempo covato *in sen* (vv. 9-10) è *oggi più forte* di quando egli era un uomo (v. 11). Come si spiega nella seconda terzina, infatti, è proprio questo il *destin degli amanti* (v. 12): ardere per il proprio amore in maniera maggiore, quando lo si è perduto.

Come nel precedente testo, risulta chiaro che la tendenza alla *pointe* come 'esagerazione' incominci a ridursi nei poeti della seconda metà del Seicento, e si trasformi in un semplice *récit* retoricamente enfaticizzato, che conserva soltanto la funzione di riassumere il senso del testo.

Confermandosi un poeta marinista, anche in questo testo Meninni utilizza una sintassi scorrevole, sebbene ricca di proposizioni relative che spezzano lo sviluppo dell'immagine vulcanica, la quale è continuamente proiettata su due piani temporali differenti. A livello stilistico il sonetto sembra comunicare soprattutto con il *Canzoniere* di Petrarca, da cui vengono riprese le dittologie (ad esempio *smorta e pallida*, v. 6, probabilmente derivata da *Canzoniere*, XV, v. 7, *sbigottito et smorto*), e l'utilizzo del lessico amoroso, sebbene reinventato dal punto di vista della semantica e delle immagini.⁵⁵

21. Giovanni Giacomo Lavagna, *Amante si paragona al monte Vesuvio* in *Poesie*, Napoli, De Bonis, 1671.

Mal gradito amator, fido e costante,
il paragone io son, o monte altero,
di te, che sembri ameno e verdeggianti,
e poi nutri nel sen incendio fiero.

5 Tu ognor vomiti al ciel fumo sì nero
ch'oscurato del sol rende il sembiante.
Io turbo il volto del mio Sol severo,
caldi e rochi sospir spesso esalante.

Tu percuoti Giunon col fier muggito.
10 Co' lamenti l'orecchio in tutte l'ore
d'una sorda fer'io, che m'ha ferito.

⁵⁵ Sull'ampliamento del lessico amoroso petrarchesco nei poeti barocchi Cfr. QUONDAM A. (a cura di), *Petrarca in barocco, Cantieri Petrarcheschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004.

Tu sul dorso hai la neve, al sen ardore.
Io nel regno d'Amor, egro e schernito,
gelo porto a la lingua, e foco al core.

Nel sonetto di Giacomo Lavagna la *comparatio* amorosa è presente fin dal primo verso, e viene sviluppata lungo l'intero testo. L'immagine della prima quartina, probabilmente ripresa da Donato Faciuti,⁵⁶ vede l'*amator* paragonarsi al doppio aspetto del Vesuvio, fuori *ameno e verdeggiante*, dentro invece *incendio fiero* (vv. 3-4).

La seconda quartina, strutturata in due distici, il primo dedicato al monte, il secondo all'amante, continua il paragone tra uomo e vulcano: il primo 'vomita' il *fumo che rende il semblante... del sol... oscurato* (vv. 5-6), mentre il secondo con *caldi e rochi sospir* 'turba' il *volto del... Sol severo* (vv. 7-8).

La prima e la seconda terzina sono dedicate quasi per intero al Vesuvio, ed ampliano il motivo amoroso del testo con un *récit* mitologico (*Tu percuoti Giunon col fier muggito*, v. 9). Al poeta è riservata la *pointe* epigrammatica che, costruita sull'antitesi tra il *foco* e il *gelo* (v. 14),⁵⁷ sviluppa un'iperbole di lunga tradizione poetica.⁵⁸

Girolamo de Miranda, che ne cura la scheda biografica per l'enciclopedia Treccani, individua per il poeta uno stile fluido e "classiceggianti",⁵⁹ sulla scia di Giuseppe Battista, con cui Lavagna condivide una forte ammirazione per

⁵⁶ Donato Faciuti, sonetto in *I musici concetti*, Napoli, Longo, 1627: «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 talhor, 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».

⁵⁷ Sull'interpretazione della metafora barocca nell'ottica dell'antitesi Cfr. FRARE P., *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale*, «Testo», XVII, 1989.

⁵⁸ La stessa immagine, inserita nell'ultimo verso, è presente anche in Andrea Santa Maria (*infra*, testo n. 34).

⁵⁹ de MIRANDA G., *Giovan Giacomo Lavagna* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 64, Roma, Treccani, 2005.

Tasso (da questi sembra riprendere alcuni sintagmi amorosi, come *i caldi e rochi sospir*, v. 8, che richiamano i *languidi e rochi... fidi messaggi* del sonetto *Io veggio, o parmi, quando in voi m'affiso*).⁶⁰

Sebbene fu indirizzato fin da giovane agli studi scientifici, e fu lettore attento della filosofia di Tommaso Campanella,⁶¹ nel presente sonetto non rinveniamo l'utilizzo di un lessico della scienza che è invece caratteristico di molte poesie a sfondo disastroso, come illustreremo nella successiva sezione di *Rime*.

In questo testo lo stile è fortemente petrarchista, soprattutto a causa della materia amorosa, ricco di dittologie sinonimiche e strutturato su un lessico arcaizzante (*foco... core*, v. 14). Esso presenta inoltre numerosi prestiti dal *Canzoniere*, ancora mediati da Tasso, come il *fiero incendio* e *i caldi sospir* dei versi 4, 8, che rimandano al *fiero ardore* e ai *caldi sospir* del sonetto *Ite, caldi sospiri, al freddo core*.

22. Pietro Casaburi Urries, *Bella donna campata da un naufragio in Sirene*,
Napoli, de Bonis, 1676.

D'alato pino i carbasi volanti
Da' lidi di Partenope sciogliea,
E con rapida prua l'Egeo fendea
Chi sembrava Ciprigna a' bei sembianti.

5 Ma, per l'aere risorti Euri baccanti,
Risvegliar tempestosi atra marea,
E tosto in mar, che torbido fremea,
Naufraghe dissipar le vele erranti.

Cadde la bella ancor, ma 'l salso suolo
10 Mentre notando arò fra l'alghe amare,
Salva pur giunse in su la riva a volo.
Ma, se preda non fu dell'onde avere,

⁶⁰ BASILE B. (a cura di), *Torquato Tasso, Rime, Sonetto 91*, Roma, Salerno editrice, 1994.

⁶¹ È utile ricordare come in Tommaso Campanella (*Poetica*, 1596) abbiamo potuto riscontrare, nella parte teorica, una delle prime formalizzazioni delle regole da applicare ai testi poetici che descrivono fenomeni naturali e catastrofi. Su questo ragionamento torneremo specificamente nella sezione religiosa, con il sonetto *Invocazione alla pioggia* di Girolamo Fontanella (testo n. 37).

Meraviglia non è: che nascer solo,
E non morir sa Citerea nel mare.

Il sonetto di Pietro Casaburi Urries è a tema naufragistico. La quartina iniziale ha un attacco epico, con due metonimie che riprendono il lessico marinaresco: *d'alato pino*, ovvero la nave, e i *carbasi volanti*, le vele (v. 1), quest'ultimo latinismo per indicare il tessuto di lino di cui erano composte.

Il rifacimento a una materia epica è evidente anche sul piano figurale, attraverso l'immedesimazione tra la donna del poeta e la dea Venere. *Ciprigna*, epiteto con cui questa è definita (v. 4), è utilizzato sia in riferimento all'isola di Cipro (che è sacra ad Afrodite), sia in funzione di richiamo dantesco (*Paradiso*, VIII).⁶²

La seconda quartina segna un netto distacco dalla precedente, cominciando il periodo con un'avversativa che ribalta la situazione iniziale (un rovesciamento che il poeta riprende anche nella seconda terzina): i venti *baccanti*, sineddocoche per indicarne la 'furia', agitano la *marea* che rende il mare *torbido* e tempestoso (vv. 5-7).

Ulteriore variante del *tòpos* del "naufragio con spettatore", come appare in Materdona (*supra*, nota 34), e in Muscettola (testo n. 11), anche in questo sonetto è assente lo sfondo morale che di regola reggerebbe l'immagine. Al contrario si rileva una vena comico-epigrammatica che si accentua nel finale, dove la donna si scopre inaspettatamente salva anziché naufragata (vv. 11-14).

Salvatore Nigro, che ne cura la scheda biografica per l'enciclopedia Treccani,⁶³ indica una formazione del poeta avvenuta sulle liriche di Giuseppe Battista, e questa poesia di Casaburi conferma l'utilizzo di stilemi del 'maestro' (cfr. soprattutto il testo n. 9 di Battista), di cui ricalca anche una vena 'satirica' e una decisa opposizione alle tendenze dell'ultimo marinismo.

Al riguardo è interessante notare come il sonetto attinga soprattutto alla tradizione del *Canzoniere* (*vele erranti*, v. 8, cfr. *Canzone XXVIII, stelle*

⁶² Per un approfondimento sulla ripresa della *Commedia* nella lirica barocca è utile rimandare a ARNAUDO M., *Un inferno barocco: Dante, Stigliani, Marino e l'intertestualità*, «Studi secenteschi», 2006, n. 47.

⁶³ NIGRO S., *Pietro Casaburi Urries* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 21, Roma, Treccani, 1978.

erranti, v. 58) e dei petrarchisti meridionali (*alghe amare*, v. 10, cfr. Ludovico Paterno, *Mirzia, Sonetto CCXXXI, et onde et alghe amare*, v. 8).⁶⁴

23. Basilio Giannelli, Sonetto in *Poesie*, Napoli, Raillard, 1690.

Già sparso d'ogni intorno orrido manto,
Rapito Austro piovoso il dì n'avea;
E fra mille baleni, e tuoni intanto
Gonfio, e turbato ogni ruscel correa.
5 Ma vento di sospir, pioggia di pianto
Non minor dal mio volto allor cadea:
Che i rai del mio bel Sol, ch'a l'altro il vanto
Oscura, il turbo fier già m'asconde:
Quand'ecco, e di piacer tosto fui pieno,
10 Il suo volto apparir leggiadro, adorno,
E ritornarne il Ciel, qual pria, sereno.
L'ale battean l'aurette a lei d'intorno,
Fioria sotto al suo piè lieto il terreno,
E rischiarava co' bei lumi il giorno.

Il testo di Basilio Giannelli si apre *in medias res*, con la catastrofe in atto. Nella prima quartina *già sparso d'ogni intorno orrido manto* (v. 1), l'*Austro piovoso*, concetto per indicare la tempesta, *gonfio* di *baleni*, e *tuoni*, 'turba' il mare e i fiumi (vv. 2-4).

La seconda quartina sviluppa un paragone tra il disastro e la situazione amorosa del poeta. In essa *vento* e *pioggia* diventano i referenti di *sospir* e di *pianto* (v. 5), causati dall'assenza di un *Sol* (v. 7) che è lecito pensare sia la donna amata.

La personificazione di questa anonima, attraverso l'apparizione del *volto... leggiadro* (v. 10), comincia nella prima terzina, che interrompe il precedente piano temporale proiettandolo al presente: all'*apparir leggiadro* del *volto* della

⁶⁴ Si fa qui riferimento al sonetto *Tenta giunger al sol raggi, et al mare*, contenuto nella seconda parte del canzoniere *Il nuovo Petrarca*, stampato a Napoli nel 1564 per i tipi di Scotto.

donna infatti, ecco che *il Ciel* torna sereno (v. 11), placando e la tempesta reale, e quella emotiva.

Nella seconda terzina, che non presenta la chiusa in *pointe* a causa dell'altezza cronologica del componimento,⁶⁵ la situazione disastrosa da 'domata' si trasforma in un *locus amoenus*. Sebbene tale meccanismo rientri nel 'ribaltamento' tipico di questa poesia, esso non presenta 'sorpresa', quasi che lo sviluppo di una situazione serena (richiamata dalla fitta aggettivazione petrarchesca) fosse l'unica fine possibile del disastro. *Il terreno* infatti prende a rifiorire, e il *giorno* si *rischiara... co' bei lumi* (vv. 13-14).

Riguardo alla formazione del poeta, Cinzia Cassani, che ne cura la scheda biografica per il dizionario Treccani, lo indica allievo di Biagio Cusano e appartenente alla fase tardobarocca, continuamente scissa tra secondo marinismo e neopetrarchismo,⁶⁶ sebbene nel presente sonetto si evinca una totale adesione alla seconda 'fazione'.

Lo stile neopetrarchista, come tipico del canone dell'Accademia degli Investiganti (*infra*), attorno cui il poeta gravita, incide soprattutto sulla sintassi, che è fluente, e predilige la paratassi all'ipotassi, avvicinandosi molto al futuro canone della scrittura arcadica.⁶⁷ Il lessico, anch'esso petrarchesco (*ruscel correa*, v. 4, cfr. *Canzoniere*, CXXIX, *ruscel corrente*, v. 68; *l'aurette a lei d'intorno*, v. 12 e così via), procede per poche aggettivazioni e dittologie sinonimiche. Esso sembra tuttavia iperbolizzare le descrizioni amorose del *Canzoniere* (*vento di sospir, pioggia di pianto / Non minor dal mio volto allor cadea*, vv. 5-6, Cfr. *Canzoniere*, XLVI, *quel viso lieto / Che piacer mi facea i sospiri e 'l pianto, / L'aura dolce et la pioggia*, vv. 44-46).

⁶⁵ Cfr. BOZZOLA S., *La lirica dalle origini a Leopardi*, op. cit., p. 97, e QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 808.

⁶⁶ CASSANI C., *Basilio Giannelli* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 54, Roma, Treccani, 2000. Cfr. anche QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit.

⁶⁷ A testimonianza di tale affermazione è utile ricordare come il poeta sarà di lì a poco un membro effettivo dell'Accademia dell'Arcadia, dove entrerà col nome di Cromeno Tegeatico.

24. Baldassarre Pisani, *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio* in *Armonie feriali*, Napoli, Parrino-Mutii, 1695.

Tuona il vertice adusto, e contro a Giove
par che l'empio Tifeo torni a battaglia,
se con ombre immature il giorno abbaglia,
se con urli d'Inferno il suol commove.

5 De' prischi assalti a rinnovar le prove,
della pugna flegrea le trombe agguaglia;
mentre svelti macigni all'etra scaglia;
macinate le rupi a noi qui piove.

Ma di quell'alpe in vagheggiar l'asprezza
10 se del fumo e del foco ami l'orrore,
a più tragica vista il guardo avvezza.

Mira, Nice crudel, mira il mio core,
ché fumante vedrai, per tua bellezza,
più cocente Vesuvio arder d'amore.

Il testo di Baldassarre Pisani propone un tema, quello eruttivo, e un motivo, quello della "donna che guarda", che a quest'altezza cronologica risultano stereotipati. Anche la prima quartina si apre con un'immagine frequente dei testi vesuviani, l'inserito mitologico che inscena la battaglia di Giove contro i giganti (vv. 1-2).

Tuttavia, sebbene si inserisca in uno schema per così dire 'precostituito', il poeta struttura il sonetto su un utilizzo del lessico fortemente rinnovato. Esso 'esaspera' le descrizioni della poesia dei disastri, e produce una scena davvero cruenta di un vulcano che *con urli d'Inferno il suol commove* (v. 4).

Il tentativo di rinnovamento del tema del disastro del '31 continua anche nella seconda quartina, che sposta il piano temporale al presente, dal momento che i Giganti sembrano tornati a *rinnovar le prove... de' prischi assalti* (v. 5), rappresentati nell'atto di *scagliare... svelti macigni all'etra* (v. 7). Un noi posto alla fine di questa prima parte (v. 8) rivela il poeta e la donna spettatori della tragica 'ripetizione'.

La prima terzina si stacca dai precedenti otto versi con un *ma* in posizione incipitaria (v. 9), che sposta l'attenzione sulla 'visione' dello spettacolo eruttivo, e calibra l'iperbole dei versi successivi. Da una parte esso si rivela

un'eccezione nello sviluppo delle forme liriche qui delineate, dall'altra conferma un'adesione di Pisani alle istanze dell'ultimo marinismo napoletano.⁶⁸

Nella seconda terzina il poeta si rivolge in apostrofe alla donna, alla quale viene chiesto di *mirare* non tanto il Vesuvio, quanto piuttosto il *core... fumante* dell'amato (v. 12). Egli infatti brucia *d'amore* più di quanto faccia lo stesso vulcano (vv. 13-14).

Lo stile di Baldassarre Pisani è nelle *Armonie feriali* più 'agevole' di quello delle *Poesie liriche* (cfr. *supra* testo n. 17): esso evita gli accumuli metaforici, e la sintassi si presenta scorrevole. A ciò contribuisce ovviamente una maturità acquisita dal poeta nei confronti della forma lirica, la quale tuttavia risente dei cambiamenti del tempo (il passaggio da Barocco tardo ad Arcadia). Pur se 'innovativo' e in qualche misura fuori dei canoni propriamente barocchi, il testo si avvicina molto alla forma canzonettistica, qui rivelata nelle regolari cesure che dividono gli endecasillabi in due emistichi dal ritmo cantilenante.

25. Id. in IBIDEM.

Palpita il grembo ad Opi, e chiuso il vento
nelle viscere sue cerca l'uscita.

Mugge l'Abisso, al cui fragor non lento
paralitico il mondo ecco si addita.

5 Cozzan le rupi, e con fatal portento
par che frema quaggiù Furia crinita,
e delle scosse all'orrido spavento,
de' bifolchi la turba erra smarrita.

Forse nel sostener l'etereo giro
10 sul tergo annoso il Mauritan già lasso
tremar fa l'orbe e vacillar l'empiro?

Ma se lungi da me tu volgi il passo,
tutta in moto è la terra, e solo io miro
del tuo rigido core immoto il sasso.

⁶⁸ Sulla particolare posizione del poeta nei tre tempi del Barocco letterario Cfr. MONTELLA L., *Un oscuro barocchista del Seicento: Baldassarre Pisani*, op. cit.

Il secondo testo delle *Armonie feriali* descrive una scossa di terremoto.⁶⁹ La prima quartina si apre con un riferimento mitologico alla dea romana *Opi*, sposa di Saturno, tramite cui il poeta costruisce la tipica ambientazione ctonia dei disastri tellurici.

La dea è infatti allegoria della terra, il cui *grembo... palpita* (v. 1),⁷⁰ e le cui viscere (l'*abisso*, v. 3) 'muggono', nell'ampliamento semantico di un verbo spesso utilizzato per i maremoti. Tutto intorno il *mondo* è *paralitico* (v. 4), ovvero tremante, e a causa dei venti sotterranei che nell'immaginario popolare originavano i fenomeni tellurici, e a causa del processo di 'umanizzazione' della terra, che è influenza del lessico della medicina.

La seconda quartina continua lo sviluppo di questo immaginario ctonio, confermato dalla presenza della *Furia crinita* (vv. 5-6). L'ambientazione orrorifica funge infatti da paragone per l'*orrido spavento* che invade *la turba... de' bifolchi* (vv. 7-8), la folla disordinata che fugge allo scuotersi del manto terreno.

È la prima terzina a riportare la descrizione nel mondo reale, e il *Mauritan* (v. 10), per tradizione poetica popolo all'estremo delle terre conosciute, diventa *escamotage* per indicare il crollo del mondo intero, nel tipico sentimento 'apocalittico' della poesia disastrosa. Egli infatti, *lasso* di sorreggere la terra come Atlante, *tremar fa l'orbe e vacillar l'empiro* (v. 11).

⁶⁹ Il sonetto fa probabilmente riferimento al terremoto del Sannio del 1688, testimoniato da numerosi avvisi e relazioni a stampa (come ad esempio l'anonimo *Racconto dell'horrendo terremoto seguito a Napoli & nella vicinaza alli 5 di giugno MDCLXXXVIII*, 1688). A sostegno di questa ipotesi è non soltanto l'origine campana del poeta, ma anche l'altezza cronologica del sonetto. La furia dell'evento, che distrusse completamente la struttura urbana dell'attuale provincia di Benevento, forniva probabilmente un ottimo tema per la "poetica della meraviglia".

⁷⁰ La metafora del 'parto' è tra le più frequenti della lirica dei disastri. Ciò avviene soprattutto per due importanti motivi. Il primo è quanto esposto nell'introduzione con Niccolò Pasquale, la convinzione per cui le catastrofi fossero i 'parti calamitosi' di una Natura nefasta. Il secondo motivo è dettato invece dalla presenza di un immaginario scientifico (cfr. *supra* testi nn. 19, 21), che testimonia la forte compenetrazione tra scienza e letteratura nel Barocco. Su questo argomento torneremo nella sezione religiosa di *Rime*, ci limitiamo per ora soltanto a un riferimento agli studi di Maria Luisa Altieri Biagi, *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, «Lettere italiane» XXVIII, 4, 1976, e Id. *Venature barocche nella prosa scientifica del Seicento*, in *I capricci di Proteo*, Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice.

Negli ultimi tre versi Pisani interrompe la descrizione del disastro, e con un *fulmen in clausula* rivela il significato amoroso del testo: tutto trema agli occhi dello spettatore, eccetto il cuore della donna, che resta *rigido... immoto come il sasso* (vv. 13-14).

Rime morali e religiose

26. Antonio Bruni *Canzone nell'incendio del Vesuvio* in *Scelta di Poesie nell'incendio del Vesuvio* di Urbano Giorgi, cit.

- Or, che tanto fra voi
Garrir, cetre canore,
Perché sgorgi il Vesuvio i fonti suoi
Del procelloso umore?
- 5 Perché disperga i fiumi
De le fiamme, e de' fumi?
Qual vi fa stranio oggetto, e meraviglia
E forza a l'arco, e ad inarcar le ciglia?
Forse l'ingegno in rime
- 10 Voi flebili stemprate,
Perché, se caro al Cielo, al Ciel le cime,
Di lauro inghirlandate,
Contro Borea nimico
Aprì vago, erse amico,
- 15 Onde un ritratto ei fu del bel Parnaso,
Arso è poi divenuto, ermo rimaso?
O piangete, e stupite;
Perché, dove l'Aurora
Già vagheggiò l'ambiziosa lite
- 20 Tra Pomona, e tra Flora,
E vide anco nel verno
Il fiore, e 'l frutto eterno,
Le falde incenerì, distrusse i campi
Perché nascon i fiumi anco da' Monti.
- 25 Pompa de la natura,
Di Bacco onor primiero,
Degli onori d'April diletto, e cura,
Ergeva il capo altero
Già temerario, e folle,
- 30 Lungo Anfitrite il Colle,
Cui per far sue bellezze altrui più chiare
Eran teatro i prati, e specchio il Mare.
Vide le stelle in Cielo
Rotare i raggi d'oro,

35 E di perle stillar tenero gelo,
 Prezioso tesoro;
 E vide infra le stelle
 Più luminose, e belle
 Errar, ma senza errori, e mormorio
 40 In letto di Zaffir di latte un Rio.
 Quinci de l' alte Sfere
 Emulator non vile
 Finse ne' propri fior le stelle altere,
 Quasi in vanti d' Aprile,
 45 E tra vaghi arboscelli,
 Figurò ne' ruscelli,
 Ch' inaffiavano a lui l' erboso grembo,
 Pur di latte il ruscel, di perle il nembo.
 Se rigido, e acerbo
 50 Da le Sciviche foglie
 Quinci giungea tal or vento superbo,
 Sempre verdi le foglie,
 Che gli ornavan la fronte,
 Spiegava altero il Monte;
 55 Se in Ciel Sirio latrava, egli co' prati
 Disprezzava di Sirio ivi i latrati.
 Spiacque al Ciel tanto orgoglio
 E quindi armato ei d' ira,
 Che fa di selce un core, un sen di scoglio
 60 Forse torvo il rimira;
 Quinci fulmineo il lampo
 Ruina il colle, e 'l campo
 Forse, e fa, che 'l lor pregio illustre, e degno
 Sia pompa di furor, trofeo di sdegno.
 65 I fulmini tonanti
 Altri pur animoso
 Trattò, per involar celesti vanti;
 Ma perch' egli orgoglioso
 Sovra ponte d' acciaio
 70 Tonò di Giove al paro,
 Fulminato da Giove, a terra oppresso,
 Giacque, e l' orgoglio suo nocque a se stesso.

Perché con spirti audaci
 Già Prometeo d'Astrea
 75 Sprezzò le leggi eterne, e a le faci
 De la rota Febea
 Ordì primiero oltraggio,
 Involandone il raggio,
 Esposto a i ghiacci, in orrida pendice
 80 Provò de l'ira altrui la fiamma ultrice.
 Così del fasto altrui
 Il precipizio è fine:
 Se qual Alba de' fiori, i pregi sui
 Spiega, ricca di brine,
 85 La Rosa imporporata,
 E d'oro incoronata,
 Perché vanta superbe, e auree fasce,
 L'ocaso ha ne l'albor, more, ove nasce.
 Procellosa, e fugace
 90 Onda, cui nebbia involve;
 Sembra fastoso orgoglio, onor fallace;
 Fiamma, che si risolve,
 In fumo, e fumo lieve,
 Che d'aria ancor non greve
 95 Al soffio più legger nulla diviene,
 Onde tranquillo è 'l ciel, l'aure serene.

Allievo di Manso e di Marino, come indica Claudio Mutini che ne cura la scheda Treccani,¹ Antonio Bruni si muove in questa canzone nei canoni di un moderato marinismo: sintassi scorrevole e un parco utilizzo delle figure retoriche dell'ordine (anafore, polittoti, iperbati).

Il componimento è il testo di apertura della silloge di Urbano Giorgi, in cui numerosi poeti si cimentano in sonetti, odi e canzoni sul vulcano napoletano (Cfr. *supra*, testo n. 1). La prima strofe si apre con una domanda rivolta a queste *cetre canore* (v. 2), sul perché esse invitino costantemente il Vesuvio a 'disperdere' i fiumi / de le fiamme (vv. 5-7).

¹ MUTINI C., *Antonio Bruni* in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 14, Roma, Treccani, 1972.

Bruni si riferisce dunque ai coautori dell'antologia, sebbene sia possibile allargare l'invettiva all'intera cerchia dei 'ricercatori della meraviglia', che dal 1632 fino al termine del XVII secolo trovano nelle catastrofi il tema più interessante su cui costruire i propri testi.

La prima stanza si chiude con uno stilema mariniano e chiabreresco (*inarcare le ciglia*, v. 8) che riassume il senso della produzione disastrosa negli anni a venire: essa si diffonde perché l'eruzione ispira i furori poetici.² La domanda del poeta funge così da attacco per l'inizio della seconda strofe, che prosegue in tono ironico con altre due domande: è forse che un evento del genere risulti l'unica occasione per 'stemprare' un ingegno poetico debole (vv. 9-10)? O è perché il disastro ha così irreversibilmente cambiato la geografia di quanto era un *locus amoenus*, e c'è ora la necessità di rimpiangerlo (vv. 15-16)?

Le strofi dalla quarta alla settima descrivono l'antica bellezza del Vesuvio, attraverso i tipici costituenti del *locus amoenus*: la presenza della luce solare (v. 34), di *ruscelli* (v. 46), e di un *erboso grembo* (v. 47). Il monte era infatti l'antica abitazione di Flora e di Pomona (divinità della florescenza, vv. 18-20), nonché *teatro* di *bellezze naturali* (vv. 31-32).

È l'ottava strofa a tornare sul tema del disastro, rivelando il forte intento morale del testo. La catastrofe del '31 fu infatti causata e dall'eccessivo *orgoglio* del monte, e dal 'dispiacere' del *Ciel* (v. 57), qui identificato in Giove-Dio per facile ripresa dantesca.³ Il vulcano è stato dunque fulminato come punizione per la sua superbia (che è allegoria dei peccati degli uomini).

Le strofi di chiusura (la decima e la dodicesima) paragonano l'orgoglioso Vesuvio prima alla *hybris* di Prometeo (v. 74), che in egual modo *spiacque* agli dèi – fautore del *primiero oltraggio* all'Olimpo (v. 77) – poi alla punizione del Titano, che venne *esposto a i ghiacci, all'orrida pendice* (v. 79). Il paragone finale porta a una considerazione universale sul tema del *fasto* e della vanità delle cose terrene. Tutto è infatti condannato a terminare, dal momento che l'intera vita umana *procellosa, e fugace onda... involve* (vv. 89-90).

² Cfr. D'AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano*, Onofrio Riccio tra *Maccaronea* e i *Carmina*, Casalnuovo, Phoebus, 2012, QUONDAM A., *La parola nel labirinto*, op. cit.

³ Cfr. Dante Alighieri, *Purgatorio*, VI, vv. 118-120: «E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?».

27. Giovanni Battista Bergazzano *Sonetto dell'autore sopra il medesimo soggetto*
in Id. *I prieghi di Partenope*, Napoli, Francesco Savio, 1632.⁴

Che dal alto del ciel fulmini Giove,
E delle nubbi il fren regga Giunone:
Cerere in terra, e sotto lei Plutone
Regni nel mar Nettuno, e non altrove.
5 Fu per legge di lui, che 'l tutto muove
D'ogni cosa mortal prima cagione:
Del suo giusto voler l'alta raggione,
Ch'alle cose preferisce il quando, il dove:
Oggi (ch'il credderia) più non ritiene
10 Gl'ordini antichi il Ciel, cangia la terra:
Che terra il ciel, la terra il Ciel diviene:
Giove ne i monti fulminando atterra;
Piovon dal alto i sassi con l'arene:
Ahi, che Natura al peccator fa guerra.

Il sonetto di Giovan Battista Bergazzano fa da accompagnamento a un idillio dello stesso autore sull'eruzione vesuviana.⁵ L'immagine di apertura è

⁴ sonetto di dubbia attribuzione, secondo Castorina (*op. cit.*) appartenente alla produzione di Bergazzano, sebbene la studiosa non indichi la stampa a cui fa riferimento. Chi scrive ha rinvenuto il sonetto anche in Pietro Asterio, *Discorso aristotelico intorno al terremoto novamente occorso nella fedelissima città di Napoli alli 16 del mese di Dicembre 1631*, Napoli, Francesco Savio, 1632. Tuttavia, data la notorietà di Bergazzano e l'anonimato di Asterio, si preferisce mantenere l'attribuzione al primo, di cui è possibile fornire un inquadramento storico-letterario.

⁵ È qui utile un breve inquadramento storico dell'opera. Nel 1632 Giovan Battista Bergazzano pubblicò tre testi in versi sul Vesuvio (oltre al sopracitato, i poemi *Il Vesuvio fulminante* e *Bacco arraggiato co Vorcano*). Rispetto ai dedicatari, i tre volumi furono composti con funzioni diverse. *I prieghi di Partenope*, nello specifico, furono una 'preghiera' per i peccati degli uomini, e furono dedicati a Onofrio Pignataro. Pignataro, come testimonia Bergazzano, ebbe la fortuna di riuscire a salvare i suoi beni dall'incendio conseguito all'eruzione, il quale distrusse la città di Resina. Cfr. CASAPULLO R., GIANFRANCESCO L. (a cura di), *Il Vesuvio tra immagine, scrittura, memoria*, Catanzaro, Rubbettino, 2015, pp. 87-89.

strutturata su una forte verticalità, una visione dall'alto verso il basso che si è vista essere tipica delle rappresentazioni catastrofiche:⁶ dagli dèi dell'Olimpo (Giove, Giunone, vv. 1-2) a quelli della terra (Cerere, Nettuno, vv. 3-4) fino al dio dell'entroterra (Plutone, v. 3).

Il primo verso della seconda quartina è composto di tessere dantesche, inserite in un lungo concetto 'filato' per l'intera strofe (Cfr. *Paradiso* I, v. 1, *La gloria di colui che tutto move*).⁷ La prima terzina presenta il *tòpos* della rottura dell'ordine naturale, col 'mescolamento' della *terra* al *cielo* (vv. 10-11), e nel richiamo a un *adynaton* molto frequente nella poesia disastrosa (cfr. il testo n. 29).

La seconda terzina è la più interessante a livello strutturale, giacché è quella in cui si concentra la *pointe* epigrammatica. Essa descrive l'eruzione (*Piovon dal alto i sassi con l'arene*, v. 13) rivelando lo sfondo mitologico sui cui poggia la poesia: la lotta di Giove contro i giganti, qui rappresentati dai *monti* (v. 12).

Il *récit mythologique* è un inserto che il poeta adopera per due motivi specifici: da una parte dare carica allusiva al suo testo, dall'altra rifarsi alla tradizione di conoscenze comuni fornite dal mito.⁸ Qui esso è presente nella forma di *pointe comme récit inséré*, cioè come *la mise en intrigue* di un episodio in forma non narrativa che aumenta la portata allegorica del testo.⁹

Accademico Errante, Bergazzano si muove lungo la linea di un moderato marinismo, evidenziato nel gusto per le ripetizioni e i chiasmi (*Gl'ordini antichi*

⁶ Cfr. WÖLFFLIN H., *Rinascimento e Barocco*, op. cit., ROUSSET J., *La letteratura dell'età barocca*, op. cit., ALFANO G., *Introduzione a Tre catastrofi*, op. cit., p. 18.

⁷ La *métaphore filée*, definizione che riprendiamo da Blanco-Morel (*Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 263), è «una metafora protratta a discorso metaforico». Per la studiosa questa *allegoria sovraordinata* (altro nome con cui definisce questa metafora) agisce sia come tropo sia come figura. Essa è dunque un meccanismo retorico che riesce a 'coprire' l'ampio spettro della metafora tesauriana, risultando uno dei dispositivi più utilizzati dai lirici barocchi del primo periodo.

⁸ Sull'utilizzo del mito in questo senso si rimanda soprattutto a quanto detto nell'Introduzione attraverso Lavocat.

⁹ BLANCO-MOREL, *ivi*, p. 297. Cfr. Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, Huesca, 1648 (edizione moderna a cura di AYALA M. J., PERALTA C., ANDREU CELMA M. J., Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004). La *pointe* come *récit* è ciò che nel trattato prende il nome di *concepto por ficción*.

il Ciel, cangia la terra: / Che terra il ciel, la terra il Ciel diviene, vv. 10-11), nonché nella scelta di una scrittura decisamente criptica. Sarebbe infatti difficile catalogare questo sonetto nella tipologia vesuviana se non ne possedessimo il titolo. Il Vesuvio non è mai nominato, e l'evento eruttivo è richiamato da pochi sintagmi caratteristici del disastro, concentrati soprattutto negli ultimi versi. Essi rivelano al contempo l'eruzione (*Piovon dal alto i sassi con l'arene*, v. 13) e lo sfondo morale del sonetto (*Ahi, che Natura al peccator fa guerra*, v. 14).

28. Paolo Maresca, sonetto in *Il Vesuvio fiammeggiante, Poema del Sincero Accademico Insensato*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Che fuoco è questo, che Vesuvio fuora,
 Da cento bocche esala, è forse in ira
 Con noi la terra, e fumo, e fiamme spira,
 E il Sol con le sue nubi discolora?
 5 O pur nel vasto suo grembo dimora
 Qualche superbo Encelado, ch'aspira
 In così grande, e formidabil pira
 Chiudere il mondo, e incenerirlo ancora?
 Su, che tardi, ch'aspetti alma rubella?
 10 Non intendi le voci? e non t'avedi,
 Come in lingua di foco il Ciel favella?
 Piangi le colpe tue, s'al lampo credi
 Cessarà il tuono, che nemica stella
 Minaccia a nostri danni, e tu nol vedi.

Tra i numerosi sonetti dell'anonimo poema *Il Vesuvio fiammeggiante*, il testo di Paolo Maresca si apre con una domanda retorica (*che fuoco è questo...?*, v. 1) volta a sottolineare la grandiosità dell'eruzione del '31. In poche immagini caratteristiche della catastrofe (ad esempio quella delle *cento bocche*, o del *grembo*, vv. 2, 5) nelle due quartine si sviluppa la sezione che abbiamo definito *descriptio*.

Questa termina con una seconda domanda retorica (*aspira... chiudere il mondo, e incenerirlo ancora?*, v. 8) a cui seguono in *climax* 3 successive domande (*ch'aspetti ama rubella?*, v. 9, *Non intendi le voci? e non t'avedi... come il Ciel favella?* vv. 10-11). Esse legano sintatticamente le quartine alle

terzine attraverso la tecnica del legato dellacasiano, che elimina la divisione in blocchi del sonetto.¹⁰

Nelle terzine l'attenzione si sposta dal vulcano all'uomo, che di fronte allo spettacolo della *lingua di fuoco* (v. 11), una metafora tipica dell'eruzione vesuviana, è invitato a 'piangere' le sue *colpe* (v. 12).¹¹

In questi versi un'apostrofe a un non definito soggetto di seconda persona inserisce il sonetto nella categoria religiosa-morale, e 'gioca' sull'immagine delle stelle infauste (*nemica stella / Minaccia a nostri danni*, vv. 13-14). Tale elemento, su cui influisce la cultura magistico-naturalistica del XVII secolo,¹² è come vedremo uno dei motivi più ricorrenti del *tòpos* disastroso.

Per quanto riguarda lo stile dell'autore non esiste una raccolta unitaria di testi su cui fondare un giudizio sulla sua formazione letteraria. È possibile però notare che in questo sonetto egli si avvicina molto alle tendenze della poesia gesuitica, come dimostrano l'utilizzo della *enargheia* (*cento bocche [...] fumo, e fiamme spira, / e il Sol con le sue nubi discolora*, vv. 2-4) e il tono fortemente predicatorio.

Risulterà evidente da un attraversamento delle *Rime morali e religiose* che i poeti di formazione gesuitica sono i più inclini a una narrazione per immagini, e alla strutturazione di testi che comunichino con gli emblemi della Società del Gesù (Cfr. *infra* testo n. 29). Come spiegato nell'introduzione, i Gesuiti mirano a 'manipolare' l'informazione del disastro, al fine di interpretare l'evento come

¹⁰ Cfr. SABELLI V., *Torquato Tasso e la Lezione sopra un sonetto di Monsignor Giovanni Della Casa*, in VENTURI G. (a cura di) *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999, e GALBIATI G. S., *L'esperienza lirica di Giovanni Della Casa*, Urbino, Editrice Montefeltro, 1978.

¹¹ Cfr. Giulio Amodio, *Breve trattato del terremoto*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632, p. 9.

¹² Cfr. PLACANICA A., *Segni dei tempi, Il modello apocalittico nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 1990. Per un approfondimento sulle stelle come foriere di eventi disastrosi si rimanda anche a MONTUORI F., *Voices of the "totale eccidio": On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, in A.A.V.V., *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, op. cit., p. 66, e a SCHENK, G. J., *Dis-astrì, Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento*, op. cit.

una punizione divina, e porre in tal modo la Chiesa come unica garante della salvezza dell'uomo.¹³

29. Francesco Antonio Tomasi, sonetto in *Il vesuvio fiammeggiante*, cit.

- Correr di fiamme qui torrenti, e fiumi,
E fumi e fiamme esser in un congiunti,
Cader lo liquido foco in giù da i monti
Sovra alzar nubi di sulfurei fumi,
5 Tremer la Terra, il Ciel non darne lumi.
Piover ceneri, e pietre, e secchi fonti,
Anzi i flutti del mar ceder si pronti
Al gran foco, e mostrar, che fiamme spumi.
Nuovi fiumi sgorgar rapidi, e crudi,
10 Ed alzarsi il terren sopra dei tetti,
Adequersi li monti, e le paludi,
Strage di genti, di Cittadi, e Ville,
Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti
Forse d'udire il suon d'ultime squille.

Il sonetto di Francesco Tomasi, anch'esso contenuto nel poema *Il Vesuvio fiammeggiante*, è tra i pochi ad aprirsi *ex abrupto*, con il vulcano in azione, e *torrenti, e fiumi e fumi e fiamme* (v. 1) che si riversano dal cratere come un fiume in piena. L'*incendio* del Vesuvio è rappresentato sotto forma di *liquido foco* (v. 3), che è arguto concetto per indicare la *lava*, un termine assente nella poesia disastrosa (cfr. *supra* testo n. 5).

La seconda quartina prosegue l'azione del monte (*Piover ceneri, e pietre, e secchi fonti*, v. 6) e coinvolge anche gli altri elementi della natura: la terra che trema, e i flutti del mare che arretrano di fronte alla catastrofe. Questi versi mostrano la tipica rottura degli equilibri naturali che caratterizza molte poesie sul Vesuvio.

La prima terzina è altamente iperbolica, e segna un'interruzione tra la parte descrittiva e quella della *pointe*, che viene lentamente 'calibrata' a partire dal

¹³ Cfr. de BOER W., ENENKEL K., MELION W. (a cura di), *Jesuit Image Theory*, Leiden-Boston, Brill, 2016 e PRAZ M., *Studi sul concettismo*, Firenze, Sansoni, 1946.

decimo verso. Questa sezione passa dal sovvertimento dell'ordine naturale alla distruzione della compagine urbana, con l'*alzarsi del terren sovra dei tetti* (v. 10), e l'*adequarsi dei monti* (v. 11).

Paragone frequente nelle poesie del disastro, in cui la distruzione sociale rispecchia il sovvertimento della natura, la tecnica del rovesciamento continua nella seconda terzina. Essa presenta in *climax* la *strage di genti, di cittadi e ville* (v. 12), e si chiude con un'apostrofe dal forte intento morale. In due versi il poeta si rivolge a un indistinto *tu mortal* (v. 13), che rimane in attesa di udire le *ultime squille* (v. 14), allegoria della morte e della fine del mondo.

Della formazione culturale del poeta si conosce poco, ma sappiamo per certo che appartenne all'ambiente ecclesiastico,¹⁴ sarebbe quindi lecito supporre una formazione di tipo gesuitico. Tra gli elementi rivelatori di questa ipotesi c'è sicuramente il raffinato utilizzo dell'*enargheia*, che si concentra nella *descriptio*: *correr di fiamme... e fumo e fiamme esser in un congiunti... cader lo liquido foco... sovra alzar nubi di sulfurei fumi... piover ceneri e pietre, e secchi fonti* (vv. 1-4, 6).

A ciò vada aggiunto che il secondo emistichio dell'ultimo verso del testo (*il suon d'ultime squille*) rimanda a un emblema della Società del Gesù. Esso è catalogato negli *Emblemata* di Andrea Alciato, un volume che abbiamo individuato alla base della formazione culturale di numerosi poeti.¹⁵



2. da *Imago primi saeculi societatis Jesu*

¹⁴ La fonte è lo stesso poeta, il quale si definisce 'protonotario apostolico' in una *Lettera scritta ad un cavaliere napoletano*, Milano, Stampa Arcivescovale, 1622.

¹⁵ Andrea Alciato, *Emblemata*, cit. L'immagine inserita è tratta da PRAZ M., *Studi sul concettismo*, op. cit.

30. Francesco Matteo Adamo, sonetto in Id. *L'avampante ed avampato Vesuvio in ottava rima*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Ecco dal cavo sen sulfurea vampa,
bituminosa fiamma, atro vapore,
sassi avampanti e fulminante ardore:
scoppia Vesuvio omai tartarea lampa.
5 Arde il suol, bruggia l'aria, e 'l mare avampa,
cener fiocca dal ciel d'atro colore,
quasi volesse dir: - Marmoreo core,
sei mortal, niun uomo da morte scampa -.
La cinerizia nebia in alto ascende,
10 gitta l'ardente arena, erge splendente
fatta dal sol la chiara cima al cielo.
Acciò tu impari di squarciare il velo
che copre l'alma tua d'inique bende
e drizzi al vero Dio l'umil tua mente.

Sonetto di apertura di un poema sul Vesuvio dello stesso autore, nella prima quartina è descritta l'azione istantanea del monte, che viene preceduta solo dall'avverbio *Ecco* (v. 1). Il susseguirsi di sei diversi concetti per descrivere la lava porta la proposizione principale, in un lungo iperbato, a posizionarsi in fondo alla strofe, dove si legge che *scoppia il Vesuvio* (v. 4).

La seconda quartina si apre con una *climax* strutturata in *variatio*: *Arde il suol, bruggia l'aria, e 'l mare avampa* (v. 5). In questi versi la cenere che *fiocca dal ciel d'atro colore* (v. 6) rivela la cornice morale del componimento. Essa infatti, sebbene oggetto inanimato, si rivolge in prima persona al poeta: *Marmoreo core, / sei mortal, niun uomo da morte scampa* (vv. 7-8).

La prima terzina continua la *descriptio* dei versi precedenti, e presenta un'immagine fortemente icastica della *cima* del Vesuvio che si *erge luminosa al cielo, fatta splendente* non tanto dall'incendio, quanto piuttosto dal riflesso del *sol* (vv. 10-11).

Sonetto da catalogare nella categoria del ‘fermo immagine’ (*infra* testo n. 31),¹⁶ cioè di quelle forme brevi della lirica che producono vere e proprie ‘fotografie’ dell’evento, esso dimostra come la *visual culture* del XVII secolo si manifesti anche attraverso la poesia (*supra* Introduzione).

È nella seconda terzina che il poeta interrompe la lunga descrizione del vulcano. Qui un lapidario monito per l’uomo del tempo, affinché abbandoni il pensiero delle cose terrene e *drizzi la mente al vero Dio* (v. 14), riconferma il significato religioso-morale del testo.

Questa seconda apostrofe, insieme al frequente utilizzo dell’*enargheia*, permette di individuare uno stile marinista-gesuitico di Adamo,¹⁷ il cui valore può essere colto soprattutto nei primi otto versi, fitti di concetti e di aggettivazioni: *dal cavo sen sulfurea vampa, / bituminosa fiamma, atro vapore, / sassi avampanti e fulminante ardore / [...] cener fiocca dal ciel d’atro colore.*

31. Giuseppe Danussio sonetto di apertura del *Breve Discorso dell’incendio Del Monte Vesuvio e dei suoi effetti Per il molto Reverendo Don Camillo Volpe*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Fremiti, denso fumo e nebbia oscura,
Muggiti, terremoti, e fiamme ardenti,
Sulfurei globi, e insiem’ lampi splendenti,
Tenebre, che’ l bel giorno anco ne fura.
5 Pietre volar, piover arena impura,
Tuoni, saette, e ceneri cocenti;
Fuoco bituminoso, acque bollenti,
Piogge, che fanno disusata arsura.
Lagrima, con sospiri, e strage, e morte,
10 Voci, stridi, singulti, urli e clamore,
Genti brugiate, Terre arse e absorte.

¹⁶ Cfr. GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit., pp. 61-62, e ALFANO G., FRASCA G. (a cura di), *Giacomo Lubrano, In tante trasparenze*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 40.

¹⁷ Sappiamo per certo che l’autore appartenne al mondo ecclesiastico, e che fu ordinato sacerdote nel 1656, come dimostra GARRUBA M., *Serie critica de’ Sacri pastori baresi*, Bari, Cannone, 1844, p. 767.

Per le gran colpe tue, o peccatore
Con giusto sdegno sono (ahi dura sorte)
Dal Monte del Vesuvio uscite fuore.

Tra i molti sonetti inseriti in ‘trattati’ sull’eruzione vesuviana, il presente funge da apertura a un testo che ne contiene ben sette. Il componimento di Danussio comincia con una quartina interamente costruita sulle *climax*. Esse donano una forte icasticità alla *descriptio*, che è strutturata su una lunga serie di aggettivazioni.

La seconda quartina procede alla stessa maniera, continuando l’elenco degli elementi eruttivi: il *denso fumo*, la *nebbia oscura*, i *sulfurei globi* (vv. 1, 3), a cui seguono l’*arena impura*, le *ceneri cocenti*, il *fuoco bituminoso* (vv. 5-7). Una dettagliata descrizione dell’attività vulcanica che il poeta costruisce sulla *enargheia*.

La prima terzina sposta l’attenzione dal monte alle azioni degli uomini, che tra *lagrime* e *sospiri*, *voci*, *stridi*, *singulti* (vv. 9-10) completano il quadro degli effetti del disastro. Questi versi tuttavia non presentano elementi sintattici o figurali che li separino dai precedenti, rivelandosi solo una continuazione della lunga *descriptio*.

È la seconda terzina a staccarsi dalle prime strofi, mostrando l’intento morale del componimento. In essa le *colpe* del *peccatore* (v. 12) sono paragonate ai prodotti delle viscere vesuviane, un’immedesimazione che è frequente nelle poesie disastrose, e che conferma il Vesuvio come *omnia causa malorum* (*supra*, Introduzione).

Sulla vita di Giuseppe Danussio si possiedono poche informazioni. In base a questo testo egli sembrerebbe aderire a una poetica di tipo marinista, come dimostrano sia la struttura sintattica ‘concettosa’, sia le frequenti aggettivazioni prive di un vero sviluppo narrativo.

Il tono predicatorio con cui si formalizza la chiusa, infine, e la struttura icastica di un vero e proprio ‘fermo immagine’, lo avvicinerebbero a una scrittura di tipo gesuitico, che si è vista essere caratteristica della maggior parte dei sonetti sul Vesuvio.

32. Lorenzo Stellato, sonetto in *Il vesuvio fiammeggiante*, Napoli, Roncagliolo, 1632.

Odi que' gran rimbombi, e quei mugiti,
Con quai Vesuvio intorno alto minaccia.
Mira quai lampi, e fumi orrido caccia,
Che gravi sassi insino al Ciel son giti.
5 Egli è Dio, che s'adira, e pur pentiti
Non siamo, e pur nodo infernal n'allaccia:
Crolli son questi di superne braccia
Nè tanto incendio i cor ci ha inceneriti.
Giusta contra a noi veggo (ed è pur poco)
10 Le viscere sue stesse armar la terra,
La propria Madre convertirsi in foco.
Sulforea nube ecco dal ventre sferra,
Che gravida di fiamme in ogni loco
Il grembo a mille fulmini disserra.

Il sonetto si apre con un'apostrofe a una non individuata seconda persona, che viene invitata a prestare attenzione ai *rimbombi* e ai *mugiti* con cui il vulcano riecheggia (v. 1). Egli ha infatti la possibilità di *mirare* i *lampi* e i *fumi* che il Vesuvio *caccia* dal cratere (v. 3), così possenti *che gravi sassi insino al Ciel son giti* (v. 4).

Nella seconda quartina il vulcano è immedesimato in Dio: egli *s'adira* per redimere gli uomini, e per punirli dei loro peccati (v. 5). L'interlocutore del poeta passa in questi versi da un generico *tu* a un collettivo *noi*. Siamo *noi* comunità, infatti, a rappresentare quegli uomini che *pur* di fronte al disastro affermano: *non siamo... pentiti* (vv. 6-8).

È per questa colpa che si considera *giusta* (anzi *pur poco*, v. 9) l'azione della *terra... nell'armar... le viscere sue stesse* (v. 10), secondo una struttura descrittiva che non supera mai la prima terzina.

Nella chiusa l'eruzione è descritta col lessico del parto, un'immagine molto frequente dei disastri tellurici (cfr. *supra* testo n. 25): una *sulforea nube*, *gravida di fiamme* spalanca il *grembo* del Vesuvio *a mille fulmini*, dando il via al propagarsi della catastrofe (vv. 12-14).

Le notizie sulla vita del poeta sono inesistenti. Da ricostruzioni effettuate sul poema *Il Vesuvio fiammeggiante* sappiamo che nacque e operò a Capua (Stellato è solito firmarsi “Dottor fisico di Capua”). Fu probabilmente un marinista moderato, come si evince dall’utilizzo del lessico, che è costruito sulle frequenti ripetizioni (*que’... quei... quai... quai*) e sulle anastrofi, evitando gli accumuli metaforici dell’ala più sperimentale del movimento.

33. Carlo Volpe di Gesualdo, sonetto in *Breve discorso dell’incendio*, cit.

Latra fiero a tal posta empio gigante
 Minaccia il Ciel con la superba fronte,
 Apri la cruda bocca d’Acheronte
 Disecca pur’ i fior, ardi le piante
 5 Divora, atterra il tutto, che fra tante
 Ruine non potrai con sdegno, ed onte
 Partenope atterrir, stando pronte
 Tant’ Angeliche turbe, e Santi, e Sante.
 S’arma l’Inferno per far lutto amaro
 10 Di Napoli, ma poi non come vuole,
 Fugge dal Sacro Sangue di Gennaro.
 Tal dal canto d’un Gallo fuggir suole
 Fiero Leone, e tal dal giorno chiaro
 Fugge notturno Uccel nemico al Sole.

Secondo componimento del *Breve discorso del monte Vesuvio*, il sonetto di Carlo Volpe si apre con l’inserito mitologico caratteristico dell’eruzione: l’*empio gigante* che *con la superba fronte* si scaglia contro il *Ciel* (vv. 1-2). Un *enjambement* tra le due quartine lega i primi otto versi in una descrizione del disastro priva di interruzioni: l’*empio gigante... latra... minaccia il Ciel... Dissecca pur’i fior... Divora... Partenope* (vv. 1-2, 4, 5, 7).

La seconda quartina sviluppa un immaginario prevalentemente di tradizione cristiana. Le *turbe... Angeliche* del paradiso, insieme coi *Santi* e le *Sante* (v. 8), sono rappresentate nell’atto di opporsi all’azione del monte infernale.

La prima terzina presenta l’azione di San *Gennaro* (v. 11), che mette in fuga il ‘mostro’ pronto a *far lutto amaro di Napoli* (v. 9). La stessa scena è ripresa

nella terzina finale, corroborata da una similitudine di taglio epico: il gigante fugge, come un *leone* fugge alle prime luci dell'alba, come un rapace notturno *nemico del sole* (vv. 13-24).

Come riporta l'archivio storico della città di Gesualdo Carlo Volpe è legato alla tradizione gesuitica,¹⁸ e compì i suoi studi molto probabilmente a Napoli. Il testo rivela infatti una forte tendenza all'icasticità, a cui si aggiunge l'utilizzo di una simbologia di ascendenza neotestamentaria (come ad esempio il *canto d'un gallo*, v. 12).

Probabile estimatore del gusto marinista, il poeta costruisce un sonetto fitto di aggettivazioni e tessere tassiane (le *angeliche turbe*, v. 8), figure etimologiche (*atterra, atterrir*, vv. 5,7) e frequenti concetti. Quello di Volpe è in breve uno sperimentalismo che rivela un sapiente gioco con l'intera tradizione poetica meridionale.

34. Andrea Santa Maria, sonetto in Giulio Amodio, *Breve trattato del terremoto*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632.

Ne la scola de' monti, o alpestre core
Impara esser con Dio men aspro, e duro;
Ed or che sei di viver men sicuro
Disponi a vita, che giamai non more.

5 Ecco incende Vesuvio, e del suo ardore
Materia è 'l viver tuo malvaggio, e impuro;
Vienni, ch'a l'ombra di quel fumo oscuro
Legger puoi bene ogni tuo folle errore.

Questi atterrar, quegli atterrir s'ingegna,
10 E perchè tarda a castigarti il Cielo
Novo tifeo ver lui s'adira, e sdegna.

Scopre l'inferno allor che d'atro velo.
Ricopre il ciel, così a ben far s'insegna
Sol con lingua di foco un cor di gelo.

¹⁸ L'archivio è in parte consultabile anche online [<https://prolocogesualdo.com/storia-di-gesualdo/itinerari-nella-storia-gesualdina/>].

Il sonetto di Andrea Santa Maria è raccolto sia nel *Trattato* di Giulio Amodio sia nella *Scelta di poesie* di Urbano Giorgi,¹⁹ a testimonianza di quella che fu una fortissima richiesta da parte delle stamperie di testi che ‘celebrassero’ il disastro vesuviano.²⁰

Il componimento delinea nella prima quartina una cornice religiosa, in cui il peccatore è invitato a confrontarsi con Dio: *impara esser con Dio men aspro, e duro; / Ed or che sei di viver men sicuro / Disponi a vita, che giamai non more* (vv. 2-3).

La seconda quartina pone l’attenzione al Vesuvio, il cui *ardore* è allegoria della vita peccaminosa dell’uomo (*‘l viver tuo malvaggio, e impuro*, vv. 5-6). Questi è invitato dal poeta a leggere nel *fumo oscuro* del vulcano *ogni suo folle errore* (vv. 8-9), in una struttura che è tipica dei testi eruttivi (Cfr. *supra* testo n. 31).

Il disastro del ’31 è infatti la punizione dell’uomo malvagio, come viene spiegato nella prima terzina. Egli è ‘castigato’ dal monte perché *tarda a castigarlo il Cielo*, verso cui il *Novo tifeo* si erge superbo in atto di sdegno (vv. 10-11).

Nelle fiamme dell’*inferno* a cui l’anonimo è condannato (vv. 12-13) Santa Maria inserisce una variante del motivo religioso. In questi versi è l’eruzione ad *insegnare* a Dio come *ingegnarsi* con uomini, giacché se *il ciel* si limita ad *atterrir*, dunque a spaventare, il Vesuvio mira ad *atterrar*, ovvero uccidere.

Lo stile del poeta è in questo testo decisamente marinista, composto di ripetizioni, figure etimologiche (*atterrir... atterrar*, v. 9) e un periodare complesso che privilegia l’ipotassi. Accademico Ozioso, come si evince dalla sua unica silloge *Il concerto poetico* (Napoli, Longo, 1620), Andrea Santa Maria comunica con l’intera tradizione letteraria napoletana. *Alpestre core* ad esempio (v. 1) è stilema tassiano (*Aminta*, atto II, v. 18) presente anche ne *La Galeria* di Marino (*Santo Stefano*, v. 1); la figura di Tifeo è di probabile ispirazione pontaniana (*Ecl.* 1, 388-91) e sannazariana (*Arcadia*, *Prosa* 12, 27-30), mentre ancora tratto da Marino (*Adone*, IX, 172) è il verso di apertura del sonetto (*Ne la scola d’Amor che non s’apprende=Ne la scola de’ monti, o alpestre core*).

¹⁹ Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell’incendio del Vesuvio*, cit.

²⁰ D’AGOSTINO R., *Prospezioni in territorio barocco napoletano*, op. cit., pp. 44-49.

35. Giuseppe Teodoli, sonetto in *il Vesuvio fiammeggiante poema del Sincero Accademico Insensato*, Roncagliolo, Napoli, 1632.

Tra le stragi, le morti, e le ruine;
Chi non teme, non trema, e non si sente
Attrar le membra, inorridir la mente,
Giunt' il mondo oggi mai, quasi al suo fine
5 Pesti, Guerre, Tremoti, Incendii, al fine
Son segni del Ciel, ch'è già presente
Del sommo Dio la mano onnipotente
Per dar le Rose a Giusti, a Rei le Spine.
Anima, e tu, ne' tempi or così mesti
10 T'apprest' omai su l'ali de' sospiri
Di risalir là, donde pria scendesti,
Prega, e piangi tue colpe, e quei martiri,
Che per folle voler finger potesti
Cangino in vero duol, saggi desiri.

Sonetto di apertura del poema *Il Vesuvio fiammeggiante*, il testo di Teodoli si apre con lungo un elenco dei disastri del XVII secolo: *le stragi, le morti, e le ruine* (v. 1), a cui seguono *Pesti, Guerre, Tremoti, Incendii* (v. 5). Essi sono nella visione del poeta *segni del ciel*, i quali indicano che è *Giunt' il mondo oggi mai, quasi al suo fine* (vv. 4-6).²¹

Queste quartine forniscono una sintesi delle *Rime morali e religiose*, in cui i disastri sono interpretati come la giusta punizione di Dio nei confronti dell'uomo. Essi sono infatti *Del sommo Dio la mano onnipotente / Per dar le Rose a Giusti, a Rei le Spine* (vv. 7-8).

²¹ Come spiega Augusto Placanica, *Segni dei tempi*, op. cit., pp. 18- 22, l'uomo del Seicento interpreta i fenomeni della natura come interrelati, egli non è in grado cioè di considerarli come eventi scientifici a sé stanti, poiché considera la valenza fenomenica bisognosa di una decifrazione simbolica, con intenti moralizzanti o didascalici (cfr. *supra* testo n. 28). Secondo lo studioso, «prima che si consumasse il definitivo distacco tra scienza e fede, [...] ogni fatto naturale fuori della normalità non poteva non apparire un segno e [...] le catastrofi dovevano, in un intimo rapporto di organicità, scandire un tormentoso itinerario della storia, un itinerario fatto di cadute sorvegliate da Dio».

Nelle due terzine, strettamente legate nella sintassi, si conclude la *descriptio* dei primi otto versi, e il poeta si rivolge alla sua *anima*, la quale è invitata a pregare come atto di ammenda (*Anima, e tu, ne' tempi or così mesti [...] Prega, e piangi tue colpe, e quei martiri*, vv. 9, 12).

Questi versi ‘corrono’ velocemente alla chiusa epigrammatica, che si concentra nelle ultime due linee della seconda terzina. Qui Teodoli rovescia la situazione iniziale, in cui l’uomo privo di peccati *non teme e non trema* di fronte alle catastrofi (v. 2). I suoi *saggi desiri* si ‘cangiano’ infatti in *vero duol* (v. 14), a causa di quelle *colpe, che per folle voler finger potesti* (vv. 12-13).

L’intero sonetto dona un chiaro esempio dello stile dell’arcivescovo Teodoli, che è decisamente gesuitico.²² Esso si rivela soprattutto nell’utilizzo di un simbolismo che attinge alla tradizione cristiana (*le Rose a Giusti, a Rei le Spine*), e nell’intento fortemente predicatorio delle apostrofi. Il componimento è infatti un monito al *mea culpa* collettivo, affinché i peccati dell’uomo possano trasformarsi in una preghiera di pentimento per l’intera umanità.

36. Giovanni Domenico Agresta, Canzone in Id. *Rime d'illustri ingegni napoletani*, Venezia, Ciera, 1633.

Or, che di Dio la man crucciosa intorno,
A danno de' mortali,
De l'ira sua l'ardente spada gira,
Non apre più vezzosa Aurora il giorno;
5 E solo a' nostri mali,
E Terra, e Mare, e Foco, e Cielo aspira.
Occhio mortal non mira,
In parte, ove di Morte il fero aspetto
Non vegga; e 'l rio sospetto
10 S'avanza sì, ch'ognun geme, e sospira;
Anzi di sua giust'ira
Ministro il Fato, in minaccioso aspetto
Tra lor volge le Stelle,

²² Questa informazione è ricavata dal poema *Il Vesuvio fiammeggiante*, cit., in cui Giuseppe Teodoli è chiamato Arcivescovo di Amalfi.

- E le più chiare, e belle,
15 Che giravan per noi benigne, e liete,
Sembran tante di Morte empie Comete.

Componimento di chiusura della *Canzone del monte Vesuvio*,²³ e unica canzone pindarica della nostra antologia, questo testo è inquadrabile nel tema eruttivo grazie alla sua posizione nelle *Rime d'illustri ingegni napoletani*. Esso è infatti inserito nella sezione centrale della raccolta, che contiene componimenti esclusivamente dedicati al disastro del 1631.

La canzone si apre con un'immagine fortemente icastica, quella di Dio che punisce i peccatori con *l'ardente spada* (v. 3).²⁴ Essa è frequente nei testi sul Vesuvio (Cfr. il n. 64 di Francesco Cappone), ed è legata al motivo dell'ira divina causata dalle 'colpe' degli uomini. A questa azione si accompagna lo sconvolgimento dell'ordine naturale, in cui l'*Aurora... non apre più vezzosa... il giorno, e aspira... e Terra, e Mare, e Foco, e Cielo* (vv. 4, 6).

La seconda strofe (antistrofe) sposta l'attenzione sulle vicende umane (*occhio mortal non mira*, v. 7), e prosegue l'interpretazione del disastro come la *giust'ira* di Dio, mentre sullo sfondo *ognun geme, e sospira* (vv. 10-11) in atto di pentimento per i propri peccati.

L'ultima strofe (epodo) è quella in cui si concentra la *pointe*, che 'gioca' sul rovesciamento della situazione iniziale. Essa è divisa in due distici fortemente antitetici: nel primo si paventa la possibilità di una salvezza grazie all'apparizione di *Stelle... chiare, e belle* (vv. 13-14), mentre nel secondo viene rivelata la natura nefasta di esse, che sono *empie Comete foriere di Morte* (v. 16).²⁵

²³ *Canzone del monte Vesuvio* è il titolo di un componimento di Giandomenico Agresta raccolto nelle *Rime d'illustri ingegni napoletani*, cit.

²⁴ L'immagine è tratta da Genesi 3, 24 (C.E.I., 1968): «Dio scacciò l'uomo e pose ad oriente del giardino di Eden i cherubini e la fiamma della spada folgorante».

²⁵ Sulla presenza degli astri come elemento caratteristico dei disastri siamo intervenuti nel commento ai testi nn. 5 e 12. Cfr. MONTUORI F., *Voices of the "totale eccidio": On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, op. cit., p. 66. Cfr. anche SCHENK, G. J., *Dis-astri, Modelli interpretativi delle calamità naturali dal Medioevo al Rinascimento*, op. cit.

Il presente testo rivela uno stile moderato di Giandomenico Agresta, come confermano anche gli altri componimenti degli *Illustri ingegni*. Il poeta napoletano è sicuramente vicino a una scrittura marinista, che si manifesta nella complessa struttura sintattica della canzone, ad essa fa tuttavia da contrasto la ripresa di alcuni stilemi petrarcheschi: le dittologie sinonimiche (*geme, e sospira, chiare, e belle*), e una sequenza metrica del *Canzoniere* (*occhio mortal non mira=occhio mortal ch'io creda*, Canzone XXVIII).

37. Girolamo Fontanella, *Invocazione alla pioggia* in *I nove cieli*, cit., 1640.

Apri i fonti superni, e larga a queste
Sitibonde campagne acque diffondi,
tu che cinta lassù d'arco celeste
sopra trono di nubi il capo ascondi.

5 Son de la terra i fior bocche funeste,
e sospiri gli odor, lingue le frondi,
che per tante ammorzar vampe moleste
pregan che sopra lor prodiga inondi.

Tragico il bosco; e 'l monte orrido e solo
10 funestato ha di polve il crine e 'l manto,
e campo d'Etiopia appare il suolo.

Per aver nel calor rifugio alquanto,
querulo piangeria l'almo usignuolo;
ma gli manca la voce e muore il canto.

In questo sonetto il «conato di realismo» della poesia disastrosa è evidente nell'intero testo.²⁶ L'abbondante aggettivazione degli elementi naturali che delineano l'arsura conferma quanto abbiamo definito una tendenza naturalistico-descrittiva della raccolta *I nove cieli* (*supra* testo n. 8).²⁷

²⁶ Cfr. *supra* Introduzione. L'espressione è tratta da GIGLIUCCI R., *Realismo barocco*, op. cit., p. 49.

²⁷ È interessante notare come Girolamo Fontanella sia il poeta che maggiormente utilizza i 'precetti' di determinate *Poetiche* meridionali, come quella di Giulio Cortese (*Dell'Imitazione e dell'Invenzione*, 1590) e di Tommaso Campanella (*Poetica*, cit.). In esse l'elemento naturale

La prima quartina del componimento è un'invocazione a Giunone, un'informazione che si ricava dal paratesto della *editio princeps*: *In una lunga siccità. A Giunone*. La dea rappresenta infatti l'elemento contrapposto al sole, ovvero le *nubi* (v. 4), come si legge nelle liriche di Muscettola, Lavagna e Bergazzano (i testi nn. 10, 21, 27).

La seconda quartina sposta l'attenzione dal cielo alla terra, e sviluppa una *descriptio* strutturata sulle *climax*: *Son de la terra i fior bocche funeste, / e sospiri gli odor, lingue le frondi* (vv. 5-6). Tutti gli elementi naturali sono qui allegoria della sete dell'uomo, e pregano affinché la pioggia *sopra lor prodiga inondi* (v. 8).

La prima terzina sviluppa una serie di figure retoriche in rapida successione (metafore, personificazioni, metonimie e dittologie), calibrando l'iperbole dei versi successivi e applicando quanto di lì a breve sarà teorizzato come il principio del «meraviglioso regolare» (Cfr. *supra* testo n. 6).²⁸

La seconda terzina presenta la *pointe* in forma di iperbole, strutturata in un'immagine che quasi rasenta l'*adynaton*. Al *querulo... usignuolo* vittima dell'arsura *manca* infatti *la voce e muore il canto* (v. 13-14).

Il sonetto dei *Nove cieli* è ricco di assonanze e di giochi fonetici (*sitibonde...diffondi... ascondi... fior... odor... pregan... prodiga*). Il lungo elenco degli elementi della Natura è tuttavia sostenuto da un tono retorico 'alto', che serve a tracciare la cornice morale del testo. Come indica Rosario Contarino,²⁹ quello di Girolamo Fontanella è un vero e proprio «gusto pittorico» che si rivela in un raffinato utilizzo dell'*enargheia*, tramite cui il poeta produce immagini decisamente icastiche. Ad esso va aggiunto il *dinamismo* con cui sono delineate le forme paesaggistiche, una categoria di cui Fontanella è riconosciuto come il miglior rappresentante del tempo.³⁰

acquista un ruolo primario rispetto alla *Poetica* aristotelica (il maggiore 'manuale' di riferimento per la poesia tra Cinque e Seicento), ed è ipotizzabile che tale scelta risulti alla base di un vero e proprio 'canone' della poesia dei disastri (cfr. *supra*, Introduzione).

²⁸ Pietro Sforza Pallavicino, *Dello stile*, cit.

²⁹ CONTARINO R., *Girolamo Fontanella*, op. cit.

³⁰ Cfr. GENETTE G., *Figures I*, op. cit., GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit. D'ORS E., *Del Barocco* (a cura di ANCESCHI L.), Milano, SE, 2011. Il paesaggio è nella lirica tra Cinque e Seicento il maggiore «pretesto di esibizione retorica», l'elemento su cui si struttura la 'nuova' idea di poesia, la quale trova compimento nell'utilizzo della metafora. È la metafora infatti a

38. Francesco Cappone, *Le ruine della Città di Conza sua Patria in Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1643.

Conza, che scorse i bellicosi errori
Africani, e lor diè nobil soggiorno,
Giace, e del Tempo fatta obbrobrio, e scorno
Calcan'arene, ed erbe e i suoi splendori.
5 Quasi a le essequie sue tra foschi orrori,
Più d'una face il Cielo appresta intorno,
Ma de' suoi spento ancor l'estremo giorno
Sol del pianto non ha gli ultimi onori.
Ma quei sussurri, e quel fragor, ch'io sento
10 Confuso in un colà d'acque, e di fronde
Non rassembran formar flebile accento?
Chi sa, se tai ruine in su le sponde
L'Aufido mira, e al sospirar del vento
Col rauco mormorio piange de l'onde?

Il testo di Francesco Cappone è una celebrazione di *Conza*, la sua patria (v. 1). Dagli antichi *splendori* di un tempo alle *ruine* dell'oggi (vv. 3-4), la *descriptio* della città si sviluppa interamente nella prima strofe, sapientemente divisa in due distici, il primo incentrato sul passato, il secondo sul presente.

Distrutta a causa dei frequenti terremoti, a cui la zona era soggetta fin dall'età medievale, Conza *quasi a le essequie sue tra foschi orrori* (v. 5) diventa nella seconda quartina il luogo di una cerimonia funebre. A questa sono presenti sia *Il Cielo*, che più *d'una face appresta intorno* (v. 6), sia l'intera Natura, che in silenzio partecipa agli *onori dell'estremo giorno* (vv. 7-8).

Le due terzine interrompono la 'narrazione' dei versi precedenti, e si concentrano sull'elemento acquatico, uno sfondo che si è spesso rivelato foriero di morte (Cfr. *supra*, testi nn. 10, 18). Come dimostra lo studio di Benjamin sul

produrre quella «mobilità delle forme» che è la principale caratteristica della lirica barocca, e la poesia dei disastri ne rappresenta in questo senso il maggiore campo di sperimentazione (cfr. *supra*, Introduzione).

Barocco tedesco, infatti, esso è in questi testi il simbolo dello scorrere inesorabile del tempo.³¹

La situazione funebre è presente anche in questa sezione, in cui il poeta si chiede se quei *sussurri*, se quel *flebile accento* che egli ascolta da lontano (vv. 9, 11), non possano appartenere al fiume Ofanto (*Aufido*), che con *rauco mormorio piange* e prende parte alla cerimonia (vv. 13-14), allo stesso modo in cui ‘agisce’ il Sebeto nelle poesie sui disastri di Napoli.³²

Poeta e traduttore di classici greci e latini,³³ Cappone riesce a creare uno sfondo morale pur senza inserire nel testo riferimenti alla religione cristiana. Ad essi sono preferiti i ‘motivi’ della poesia classica, come quello delle rovine, quello dell’antico fasto perduto e dello scorrere inesorabile del tempo.

39. Antonio Muscettola, *Canzone Per San Rocco, in occasione di pestilenza* in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

Non perché l’Alpi, e ’l Pireneo selvoso
Di rupi adamantine
Inalzin mura a custodirti il seno;
Non perché il Ren famoso,
5 Rodana, e Senna con l’argentee brine
Ti fecondin mai sempre il suolo ameno;

³¹ Come nota lo studioso la mobilità delle forme, elemento alla base della categoria del dinamismo poetico, è caratteristica strettamente legata ai *tòpoi* del tempo e della morte, un’interpretazione che in questa antologia risulta fondamentale per il corretto inquadramento del *subtòpos* della fugacità della vita. BENJAMIN W., *La nascita del dramma barocco tedesco*, (trad. italiana di CUNIBERTO F.), Torino, Einaudi, 1999, p. 139. Cfr. anche ROUSSET J., *L’intérieur e l’extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Paris, Corti, 1968, pp. 183-211.

³² Cfr. *Il Sebeto che piange, Canzone d’incerto*, in Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell’incendio del Vesuvio*, cit.: «Corre lento nel mare/ con flebil mormorio, / quel Sebeto famoso, in livide onde: / non più vezzoso appare, / né più disciolto in rio / di molle gel bagna l’erbose sponde; / geme nel corso, e ne l’algoso seno, / ove del mar Tirreno / ogni ninfa s’accoglie, / or gemendo si doglie [...]».

³³ Cfr. CAPPUCCI M., JANNACO C. (a cura di), *Seicento* in *Storia letteraria d’Italia*, Milano, Vallardi, 1963, p. 187.

Non perché il bel Tirreno,
 E 'l superbo Ocean con l'onde audaci
 Porganti al piede ossequiosi baci;
 10 Non perché il biondo Dio co' rai felici
 Faccia d'aureo tesoro
 Dentro i tuoi monti germogliar miniere;
 Non perché i Cieli amici
 Abbian fatto sovente a' gigli d'oro
 15 De l'Idume inchinar le palme altere;
 Non perché le tue schiere
 Godan d'alto valor degni trofei,
 Gallia fastosa gloriar ti dei;
 Prega vie più sovrani, onor più illustri
 20 T'ha conceduti il Cielo
 Dando al gran Rocco in te l'alto natale;
 O tra quante n'illustre
 Nel suo corso infinito il Dio di Delo,
 Terra più gloriosa, e trionfale,
 25 La Spiaggia orientale
 In cui nasce, in cui muor l'alma Fenice,
 Ceda a l'eccelsa tua bella pendice.
 Gran pregio è inver, che genitore, e prole
 Di se l'unico augello
 30 Ritorni a vita in su 'l finir degli anni,
 Volga i suoi giri il Sole,
 E 'l Tempo struggitor rapido, e snello
 Spieghi i funesti suoi taciti vanni,
 Di lunga etate i danni
 35 Egli non sente, e con beata sorte
 Fassi immortal ne l'incontrar la Morte;
 Ma da le fauci del vorace Dio
 Trarre ad un cenno solo
 Mille schiere infelici è più bel vanto;
 40 Morian turbe infinite,
 E 'n un punto vedea l'Italo suolo
 Caduti i figli a' genitori a canto,
 Tanto puote, osa tanto
 Peste crudel, che fa co' fieri sdegni
 45 Empier le tombe, e spopolar i regni:
 Deh contr'il mal, ch'irreparabil fiede
 Ne la battaglia atroce
 Qual'asta, o scudo impugnerà l'ingegno

S'ogn'un cade, ogn'un cede,
 50 Rocco in virtù de l'invincibil Croce
 Mosse acerba tenzone al mostro indegno
 Al riverito segno,
 Che trionfò del rio serpente immondo,
 Fuggì la furia, e ravvivossi il mondo;
 55 E poi che là su lo stellato chiostro
 Degl'immortali Divi
 Fu per suo merto al gran senato ascritto,
 Pur contr'al fiero mostro
 A pro di noi d'ogn'altra aita privi
 60 Avventa i dardi suoi campione invitto;
 Quindi del mondo afflitto
 A gran ragione i popoli devoti
 Gli ardon'Arabi incensi, ed offron voti.
 Ma fuor del sen di Flegetonte uscita
 65 O di qual rabbia onusta
 Assale or peste ria l'Esperia terra?
 Gira con destra ardita
 Gravidata di terror la falce ingiusta,
 E mille vite in un momento atterra;
 70 Con la tartarea guerra
 Non si trova riparo, in ogni parte
 Con gli artefici suoi par spenta l'arte;
 Loco intatto non v'ha, gli alti palagi,
 E gli umili tuguri
 75 Scorre, e v'erger trofei spietata Parca;
 Di comulate stragi
 Manda la cruda ogni or de' regni oscuri
 Numerosi tributi al fier Monarca,
 E già la Bigia barca
 80 Sempre avezza a condurr quell'alme, a queste
 Non può tante capire ombre funeste.
 Son già colmi i sepolcri; il monte, e 'l piano
 Spars'è di membra impure,
 85 Ne la pietà fra tanti scempi ha loco;
 A l'avidò Vulcano
 Si danno in preda gl'insepolti, e pure
 A tanti estinti ogn'alto incendio è poco,
 Que', ch'avanzano al foco
 90 Che non è tutti a divorar bastante,
 Han tra viscere sozze urna spirante;

- Pietà, pietà mio Dio; volgi cortese
 A tanti mali il guardo,
 E 'l suo giusto furor spegna il tuo core;
 95 Vie maggior dell'offese
 È la clemenza tua, né fu mai tardo
 Il pentimento a cancellar l'errore;
 Abbia David dolore
 Del fallo suo, che posta l'ira in bando,
 100 L'Angelo feritor depone il brando.
 E tu, che contr'al mal, ch'oggi n'opprime,
 Fosti fatal campione;
 Rocco, tua possa invitta or che non sveli?
 Su con la man sublime
 105 Stringi l'armi celesti, e 'l fier'agone
 Partorisca salute a' tuoi fedeli;
 Su con gli eterei teli
 Abbatti il mostro rio; già non ci avanza
 Fuor, che nel tuo soccorso, altra speranza.

La canzone di Antonio Muscettola si apre con una *geminatio* che si estende per due strofi (*Non perché... Non perché...*, vv. 4, 10, 13). Tramite essa il poeta stravolge la struttura classica dell'inno, che prevede un'esaltazione del luogo di nascita dell'eroe celebrato.³⁴ La sua 'preghiera' non elogia infatti le bellezze della Francia (*le pregi vie della Gallia festosa*, vv. 18-19), dove San Rocco ebbe *l'alto natale* (v. 21), ma i miracoli che il santo ha compiuto in Napoli, giacché: *Trarre... da le fauci del vorace Dio / mille schiere infelici è più bel vanto* (vv. 37-39).

La descrizione degli effetti della peste occupa in questa sezione pochi versi, concentrandosi interamente nella quinta strofe. Essa è preceduta e seguita da un elogio del santo che si sviluppa fino alla sesta stanza. Quale *asta*, o *scudo* (v. 48), si chiede Muscettola, *impugnerà... Rocco in virtù de l'invincibil Croce*, contro un male che *irreparabil fiede* (vv. 46, 50)?

Nella settima strofe San Rocco è 'ritratto' come Apollo (*il Dio di Delo*) nell'atto di scagliare *i dardi suoi* contro il *fiero mostro* (vv. 58, 60). In questi

³⁴ Cfr. BUDELMANN F., *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge University Press, 2009, pp. 22-42, e MELE G., *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV-XVII in Occidente*, Cagliari, PFTS, 2012.

versi la descrizione del morbo occupa 3 strofi, dalla ottava alla undicesima, dove il poeta si rivolge direttamente a *Dio* (v. 92). Interpretata come punizione per i peccati dell'uomo, la peste è infatti il frutto del *giusto furor* dell'onnipotente, al quale si invoca clemenza, dal momento che *mai tardo fu il pentimento a cancellar l'errore* (vv. 94, 96-97).

L'ultima strofe (la dodicesima) ritorna alla celebrazione del *fatal campione*, il quale è invitato a mettere in atto la sua potenza *invitta* (vv. 102-103). *Con la man sublime*, con *l'armi celesti*, San Rocco potrà sconfiggere *il mostro rio* (vv. 104-105, 108), e il suo soccorso 'partorirà' *la salute* ai *fedeli* (v. 106).³⁵

Testo che presenta al contempo figure mitologiche e religiose, la canzone di Antonio Muscettola è un ottimo esempio del 'doppio canone' cristiano-pagano della poesia disastrosa, che mescola figure della tradizione letteraria con effetti di grande impatto emotivo (*supra* Introduzione).

Per quanto riguarda lo stile del poeta, esso conferma la tendenza marinista dei testi precedenti (i nn. 10, 11, 12, 13).³⁶ Il marinismo (seppur 'tardo') della canzone di Muscettola è evidente, e si esprime nell'accumulo metaforico (*i gigli d'oro De l'Idume, lo stellato chiostro degl'immortali Divi, gravida di terror la falce ingiusta*, vv. 15, 55, 68), nell'abbondanza degli aggettivi (nella sola prima strofe abbiamo *Pireneo selvoso, rupi adamantine, Ren famoso, argentee brine, suolo ameno, bel Tirreno, superbo Ocean, onde audaci, ossequiosi baci*, vv. 1-9), nella ridondanza con cui sono descritte le azioni del santo.

40. Antonio de' Rossi, *Sonetto 13* in *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

Gonfio da gli Austri, e da alterigia pieno
Già il Tebro innalza il crin, dal letto algoso;
E da fiume Real, torrente ondoso
Fatto, ei niega il tributo al mar Tirreno.

5 Al popol di Quirin minaccia il freno
D'impor, superbo, e co 'l suo piè fastoso

³⁵ Sull'immagine del parto nella poesia disastrosa cfr. *supra* testi nn. 25, 32.

³⁶ Cfr. QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., e LEONE M., *Antonio Muscettola*, op. cit.

Egli ratto non men, che strepitoso,
 Tenta occupar del Campidoglio il seno.
 Corrono a depredar l'onde vittrici.
 10 Da i ricchi Alberghi i prezïosi arredi
 E 'l tutto empion d'orror, qual furie ultrici.
 Co' i venti in lega le procelle or vedi:
 Mesto il vulgo sospira, asceso in alto;
 De la fame, e del fiume al doppio assalto.

Il testo di Antonio de' Rossi descrive un'inondazione del Tevere. Il disastro del *fiume Real* (v. 3) regge l'intero componimento, e nella prima quartina esso è rappresentato con le immagini dell'eruzione vesuviana. Il Tevere *pieno di alterigia innalza il crin* dal suo letto (vv. 1-3) come il *superbo* vulcano alza la *fronte* contro il cielo (cfr. *supra*, testo n. 33).

In base alle ricerche effettuate da Luigi Montella, che cura una recente edizione dei sonetti del poeta,³⁷ non esiste tuttavia notizia di un'inondazione riferita alla data del paratesto: *Inondazione del Tevere del 4 novembre 1661*. È dunque ipotizzabile un errore da parte dello stampatore o di de' Rossi, che avrebbe potuto riferirsi alla piena del 5 novembre 1660.³⁸

La seconda quartina del sonetto continua la descrizione della catastrofe, e il fiume è rappresentato in atto di *minaccia*, mentre *Tenta occupar del Campidoglio il seno* (vv. 5-8). Questi versi insistono ancora sulla 'superbia' del fiume romano (*D'impor, superbo, e co'l suo piè fastoso*, v. 7), rivelandone la devastante capacità distruttiva.

La prima terzina paragona l'azione delle *onde* a quella delle *furie* (vv. 9-11), un ulteriore collegamento con l'immagine vesuviana che conferma l'alto tasso di rappresentanza del vulcano nei confronti degli altri disastri (cfr. *supra*, testo n. 12). Qui i rimanti *vittrici* e *ultrici*, che indicano per metonimia gli effetti del fiume, sono una probabile ripresa della *Tebaide* di Stazio (I, 43: *hostilem caedibus amnem*).³⁹ Come avremo modo di spiegare nel testo n. 43, Antonio

³⁷ MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de' Rossi*, op. cit.

³⁸ Nel successivo testo di de' Rossi sullo stesso tema (*Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere, occorsi nello stesso anno*, testo n. 42) viene riportata la data corretta del 1660.

³⁹ "Le onde ultrici del fiume adirato". Publio Papinio Stazio è un poeta napoletano di epoca romana imperiale (I d.C.) È utile ricordare, a sostegno di una possibile influenza di questo

de' Rossi comunica ad ampio raggio con l'intera tradizione letteraria napoletana.

La seconda terzina presenta una insolita rima baciata nel distico di chiusura. Sapiente ripresa di una struttura frequente nel Trecento – sebbene evitata da Petrarca –, ⁴⁰ essa mette in risalto la *pointe*, dove il poeta si rivolge a un'indefinita seconda singolare: *Or vedi: Mesto il vulgo sospira, ascreso in alto; / De la fame, e del fiume al doppio assalto* (vv. 13-14).

41. Id. in IBIDEM, *Sonetto 16*.

Langue immortal, che co 'l perpetuo giro
Le vicende del Mondo in se racchiude;
Su queste rupi inorridite, e nude
Divora il giel, che gli Aquiloni ordiro.
5 Gli usci del Ciel, Febo, e Saturno apriro,
Onde umor tempestoso in giù trasude,
E lo scorpio avventar l'oblique, e crude
Branche su questi, ebro di sdegno, io miro.
Al Messagier de' favolosi Numi,
10 Scuote i torbiti vanni il segno istesso
Perche i campi a 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.

classico sulla poesia secentesca, che un'edizione in volgare della *Tebaide* appare nel 1570 a cura di Erasmo da Valvasone, mentre una seconda a cura di Giacinto Nini è datata al 1630. Le traduzioni del poeta flavio continueranno fino al 1729, data di una nuova edizione della *Tebaide* a cura di Cornelio Bentivoglio. Come dimostra FAVARO M., *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? : Stazio e il volgarizzamento della Tebaide di Erasmo da Valvasone*, «Studi rinascimentali», 16, 2018, il poema di Stazio aveva grande diffusione già nel Cinquecento, e fu molto letto sia da Bernardo che da Torquato Tasso.

⁴⁰ MONTELLA L., *ivi*.

Il sonetto di de' Rossi descrive un'eclissi, come si ricava dal paratesto: *eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilità*. In esso il poeta mette in luce il contrasto tra scienza e fede, opponendosi alla credenza popolare che vuole il prodigio celeste foriero di disastri.⁴¹

La prima quartina delinea uno sfondo orrorifico costruito su frequenti assonanze e allitterazioni: *Langue immortal... Su queste rupi inorridite, e nude / Divora il giel, che gli Aquiloni ordiro* (vv. 1, 3-4). Convinto marinista, i 'giochi' sintattici e fonetici del poeta si congiungono però con le «nuove tendenze poetiche della lirica morale», che impongono un tono retorico 'alto' e lo sviluppo di un'indagine speculativa sulla realtà.⁴²

La seconda quartina continua lo sviluppo di uno sfondo disastroso, e sposta l'attenzione sugli *usci del ciel* (v. 5, Cfr. *De Rerum Natura*, I, 71: *claustra naturae*). In questi versi de' Rossi rappresenta il sovvertimento delle costellazioni, uno spettacolo che egli si limita a 'mirare' *ebro di sdegno* (v. 8).

La prima terzina approfondisce lo sfondo mitologico delle strofi precedenti, invocando accanto a *Saturno* e *Febo* (v. 5) anche *Mercurio* (v. 9). Tale schema viene ripreso nei versi finali, con l'aggiunta di un'ambigua maledizione del poeta contro l'oscuro presagio: *Fia, ch'atri nemi... e vaste piogge, le steril messe appresso* (vv. 13-14).

Testo da catalogare nell'ambito della *fictio* e non del *factum*, dell'eclissi di de' Rossi non esiste traccia nei testi sui fenomeni astrologici del XVII secolo. L'Istituto Nazionale di Astrofisica Italiano, interpellato da Montella, è riuscito però a risalire a un'eclissi avvenuta tra il 2 e il 3 novembre 1660, manifestatasi alle ore 00, 50. La curiosità sta nel fatto che, essendo il sole sotto la linea dell'orizzonte, il fenomeno non poteva essere visibile né da Napoli, dove presumibilmente si trovava il poeta, né da altre parti d'Italia. Con molta probabilità, pertanto, la notizia dell'accadimento fu ricavata dalla circolazione delle notizie astronomiche che in quel tempo erano seguite con particolare interesse.

⁴¹ Su tale credenza si rimanda al commento dei precedenti testi legati al motivo astrale (nn. 5, 12, 36).

⁴² MONTELLA L., *I sonetti di Antonio de' Rossi*, op. cit. Sulla 'inadeguatezza' del linguaggio marinista nello sviluppo di considerazioni filosofiche sul reale si rimanda a QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 836. Su questo ragionamento torneremo nei testi nn. 54, 69.

42. Id. in IBIDEM, *Sonetto 15*.

D'ira accesi, e di sdegno, ecco a tenzone
Quinci il Vesevo, e quindi il Tebro altero:
L'un di fumanti ardor campo guerriero,
L'altro umor procellosi a terra espone.
5 Questi, premendo la Città di Piero,
A lei, che 'l pose al Mondo, il giogo impone:
Su Partenope vaga, acerbo, e fiero
Quegli, nembi voraci alza, e compone.
Ambo son ciechi: e pur su l'aer vano
10 L'un disserra mille occhi a' ciechi ardori;
L'altro, al vulgo altrettanti apre su 'l piano.
D'ambi, assordano il Ciel, gli alti fragori:
E pur'ad ambi il vasto orgoglio insano
Frenan due sacri, e singolar Pastori.

Il terzo testo di de' Rossi riproduce nella prima quartina l'indicazione del paratesto: *Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere, occorsi nello stesso anno* (1660). Il primo evento è un'eruzione esplosiva del Vesuvio del 3 luglio 1660, con danni registrati fino in Irpinia. Il secondo è invece un'inondazione del fiume romano su cui siamo intervenuti nei testi precedenti (cfr. il n. 40).

La successiva quartina conclude la descrizione dei due disastri in pochi sintagmi caratteristici (*il giogo impone, acerbo, e fiero*, vv. 6-7) e sviluppa una doppia *comparatio* tra l'azione del Tevere e quella del Vesuvio. Essa ha come sfondo Roma (*La città di Piero*, v. 5) e Napoli (*Partenope*, v. 7), entrambe soggiate dall'elemento geotopico caratterizzante.

A livello stilistico, «l'intera struttura del componimento poggia sugli effetti originati dagli elementi deittici, sulle correlazioni oppositive degli indefiniti e degli avverbi».⁴³ Essi producono un ritmo serrato, che viene corroborato dalle frequenti cesure e dall'utilizzo di una punteggiatura che impedisce una lettura sinalefica.

Queste linee, strutturate su «diffuse risposdenze che determinano l'ordine armonico, costruito su una lieve contrastività necessaria a segmentare le

⁴³ MONTELLA L., *ivi*.

dimensioni melodiche del singolo verso»,⁴⁴ confermano, in breve, lo stile marinista dell'autore (cfr. *supra*, testo n. 14).

Nella prima terzina si interrompono i fitti riferimenti pronominali, che dividono le quartine in due distici, uno per il Tevere, l'altro per il Vesuvio. Nella sezione finale del sonetto entrambi i disastri vengono connotati da un solo pronome, *ambo/i* (vv. 9,11, 13), che sorregge la narrazione fino al penultimo verso.

La chiusa criptica del testo (*due sacri, e singlar Pastori*, v. 14) secondo Montella farebbe riferimento al papa Alessandro VII e al cardinale Ascanio Filomarino, arcivescovo di Napoli dal 1641 al 1666. Non è da escludere, però, un'allusione a San Pietro e a San Gennaro, i patroni delle due città raffigurate, la cui presenza congiunta confermerebbe l'alto tasso di interdiscorsività della poesia disastrosa.⁴⁵

43. Id. in IBIDEM, *Sonetto 12*.

Tolta di grembo a Pluto, orrida Peste
Per l'Italico suol move, e s'aggira.
Spira stigii aneliti, e mentre spira,
Vibra ne' petti altrui fiamme funeste.

5 Da' chiusi Alberghi, sbigottite, e meste
Le turbe, a i campi, ella sospinge, e tira:
Ma 'l contagio mortal, che in lor conspira,
Se fugge il pie', vien, che la vita arreste,

⁴⁴ IBIDEM.

⁴⁵ Come abbiamo spiegato nell'introduzione, i testi del disastro sono caratterizzati da una forte interdiscorsività, che si sviluppa soprattutto su due piani. Il primo è quello figurale, e riguarda l'utilizzo di un *background* mitologico fisso e di figure letterarie stereotipate. Il secondo piano, come sarà spiegato nei testi successivi (cfr. il n. 48), riguarda invece il lessico. Questa poesia attinge infatti al linguaggio delle nuove scienze, e porta alla creazione di un codice specialistico della 'narrazione' catastrofica. Cfr. SEGRE C., *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in DI GIROLAMO C., PACCAGNELLA I. (a cura di), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982.

Come ignoto velen dentro s'apprende
 10 Dal tatto solo; anzi da un fiato lieve,
 Vede il vulgo, e ammira, e non comprende.
 Come serpa, e s'avvanzi in spatio breve,
 E come il cor si atrocemente offende,
 Ch'ei si dilegui, come al sol di neve.

Sonetto sulla peste del 1656, come riporta il paratesto, questo componimento delinea fin dai primi versi uno sfondo mitologico. In esso la peste è descritta come *Tolta di grembo a Pluto* (v. 1), dunque 'partorita' dalle viscere infernali.

Le quartine, «dominate da forme bine e da relazioni rimiche e foniche di sicuro effetto»,⁴⁶ sono incentrate sulla descrizione della diffusione del morbo: la peste *Spira stigii aneliti, e mentre spira* (v. 3), si diffonde in ogni zona d'Italia (*Italico suol*, v. 2), dove *sbigottite, e meste / Le turbe, a i campi, ella sospinge, e tira* (vv. 5-6).

Le terzine sono «governate dalla ripetuta anafora e da cellule vòlte a creare simmetrie ritmiche nelle risposdenze e negli echeggiamenti speculari».⁴⁷ Esse descrivono il modo di agire del morbo, e portano una *comparatio* col veleno dei serpenti (*come serpa*, v. 12), mantenendo una contiguità figurale che lega il disastro a un immaginario esclusivamente ctonio.

Sintatticamente lineare, la lirica si sviluppa in due ampi periodi, tesi a raccordare semanticamente l'ottava con la sestina. Sul piano dei contenuti, «il componimento testimonia una sciagura che si abbatté su Napoli sotto il Viceregno del conte di Castrillo, quando una pestilenza dimezzò la popolazione, che allora superava i quattrocentomila abitanti».

La sestina si chiude con una *pointe* sotto forma di metafora comparativa (*come velen... come serpa*, vv. 9, 12). In questa sezione è evidente una ripresa delle *Rime* tassiane (sonetto 228): *Ch'ei si dilegui, come al sol di neve*, v. 14 = *ché, come il verno a l'apparir del sole / la neve intorno si dilegua e sface*, vv. 9-10.

Come anticipato, il poeta mostra una profonda conoscenza dell'intera tradizione letteraria napoletana (Marino nel testo n. 14, Tasso nel presente, con

⁴⁶ MONTELLA L., *ivi*.

⁴⁷ IBIDEM.

ampliamenti anche agli autori antichi come Stazio, testo n. 40). A livello stilistico, invece, de' Rossi si rivela decisamente marinista, una tendenza che è evidenziabile nel gusto per l'artificio con cui si struttura l'intero sonetto: le frequenti climax (*move, e s'aggira / Spira [...] Vede il vulgo, e ammira, e non comprende*, vv. 2, 3, 11); le ripetizioni fonetiche (che sono «tese al ricompattamento, nella linearità accentativa, delle armonie interne al testo»);⁴⁸ l'aggettivazione abbondante e il conseguente utilizzo della *enargheia* (*Come ignoto velen dentro s'apprende / Dal tatto solo; anzi da un fiato lieve*, vv. 9-10).

44. Francesco Dentice, *Moralità cavata da un terremoto in Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667.

Generò nel suo sen la terra i venti,
che spiegan or tumultuose l'ali,
agitando con turbini letali
dell'immensa sua mole i fondamenti.
5 Oda di Dio l'ambition gli accenti,
che in fiere allegorie scopre a' mortali
che sotto il ciel, ne' centri lor fatali,
han moto pur gl'immobili elementi,
Stolto mio core, or qual stabile altezza
10 sogni nella volubile fortuna
se un vento toglie al mondo ogni fermezza,
e moli eccelse ad eclissar la luna
ergendo, la sacrilega alterezza
trova la tomba ove sperò la cuna?

Il sonetto di Francesco Dentice è incentrato su un terremoto, sebbene a questa altezza cronologica non si riscontrino eventi storici di riferimento. La prima quartina descrive l'origine del disastro, che secondo le credenze del

⁴⁸ IBIDEM.

tempo era generato da venti sotterranei:⁴⁹ *Generò nel suo sen la terra i venti... / agitando con turbini letali / dell'immensa sua mole i fondamenti* (vv. 1, 3-4).

La seconda quartina inquadra il testo in una cornice religiosa-morale (*Oda di Dio l'ambizion gli accenti*, v. 5) e continua la descrizione del fenomeno tellurico, che si amplia allo sconvolgimento dell'intera natura (*sotto il ciel, ne' centri lor fatali, / han moto pur gl'immobili elementi*, vv. 7-8).

Le prima terzina si separa dalle linee precedenti, sia perché interrompe la *descriptio*, che 'gioca' sul *tòpos* della fragilità delle cose terrene, sia perché prepara alla *pointe*, ovvero alla iperbolizzazione della situazione iniziale. Qui il poeta si rivolge a se stesso, in un una formula tipica della soggettività della poesia lirica (*stolto mio core*, v. 9), e insiste sulla forte moralità che sorregge il testo.

La seconda terzina comincia con un *adynaton* (*Moli eccelse ad eclissar la luna*, v. 12), e termina la 'narrazione' delle precedenti strofi con una *quaestio* epigrammatica: *or qual stabile altezza sogni... se... la sacrilega alterezza / trova la tomba ove sperò la cuna* (vv. 9, 13, 14)?

Il marinismo dell'autore, a cui abbiamo fatto riferimento nella sezione amorosa (testo n. 15), è qui ricalcato nelle antitesi (*moto... immobili...*), nell'aggettivazione abbondante, e nella ripresa di alcuni sintagmi mariniani come *moli eccelse* (*Adone*, IV, 19, *eccelse cime*) e *sacrilega altezza* (*Adone*, X, 199, *sublime altezza*). Esso è evidenziabile anche nell'utilizzo della «arguzia figurale» della scuola napoletana,⁵⁰ che si rivela nell'ultimo verso tramite l'associazione tra *tomba* e *cuna* (Cfr. Baldassarre Pisani, *Bella Ninfa caduta nel Vesuvio*, testo n. 18).

45. Federigo Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli* in *Poesie*, Napoli, di Fusco, 1669.

Sovra carro funebre
con tartareo flagello i draghi alati

⁴⁹ Cfr. *supra* testo n. 25. Si rimanda anche al commento del sonetto contenuto nel saggio-antologia *Tre catastrofi*, op. cit.

⁵⁰ Cfr. POZZI G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, pp. 189-190.

furia di Flegetonte agita a volo.
 De l'enfiate palpebre
 5 ai guardi infetti e de la bocca ai fiati,
 d'ossame imputridito ingombra il suolo.
 Spettatrice di duolo
 fassi l'Esperia, e di conforti esausto,
 di tragedia fatal teatro infausto.
 10 Indomito veleno
 per le viscere altrui serpe baccante,
 mentre qual idra il suo livor propaga;
 sul margine tirreno
 con pestifero stral parca anelante
 15 di popolo infinito i petti impiaga;
 con tante morti appaga
 gli sdegni suoi, che di tristizia gonfi
 erge in orride bighe i suoi trionfi.
 Spopolate le ville
 20 son di bifolchi e di guerrier le rocche,
 di toghe i fori e di ministri i tempi;
 di lacrimose stille
 son aride le luci, e le altrui bocche
 stanche di morte a detestar gli scempi;
 25 perché di madre adempi
 la terra i mesti uffici, ancorché vasta,
 l'ossa insepolti a seppellir non basta.
 D'antidoti salubri
 al contagio non è sicuro schermo
 30 da l'arte d'Epidauro unqua prescritto;
 su' talami lugubri,
 mentre s'adopra a sollevar l'infermo,
 cade su l'egro il fisico trafitto;
 il genitore afflitto,
 35 di gelido pallore il volto tinto,
 spira l'anima in braccio al figlio estinto.
 Attaliche ricchezze,
 lacera povertà, rapido strugge
 con assalti improvvisi il morbo infame;
 40 fulminate bellezze,
 deformità spiranti il foco adugge,
 di fiamme ingorde a saziar la fame;

a recider lo stame
 di tante vite, infra singulti e strida
 45 stanca la falce sua Cloto omicida.
 Fra sí tragiche scene
 io vivo, amico, e provvido riparo
 contra influsso maligno alzar m'ingegno;
 or co' fogli d'Atene
 50 dal comun fato a riserbarmi imparo,
 or animando armonioso un legno;
 degli Elisi nel regno,
 se resta il mondo in fra le stragi absorto,
 entro un mar di sudori io spero il porto.
 55 O di musici accenti
 delfico re, che d'immortali e casti
 lauri fregi il tuo crin sui gioghi ascrei,
 se da languidi armenti
 l'aure contaminate allor fugasti
 60 quando l'ostie fumar sui colli ideï,
 dagli aliti letei
 tu preservami intatto; in roghi accensi
 già le vittime sveno, ardo gl'incensi.
 Sovra letto spiumato
 65 ove d'Olanda e di Getulia a scorno
 ricca pompa facean gli ostri e le tele,
 pallido, addolorato
 languia l'inclito Alfonso, a cui dintorno
 di ministri assistea turba fedele;
 70 al palpito crudele
 del suo petto anelante in dare esiglio,
 d'Esculapio non giova arte o consiglio.
 Tutto ciò che da l'erbe
 e dai fiori stillò chimica mano,
 75 de la vita real si sceglie a l'uso;
 le dovizie superbe
 di Cleopatra invan distempra, e 'nvano
 altri il biondo metal rende diffuso;
 ché al temerario fuso,
 80 benché gli ori de l'Ermo in tazza ei mesce,
 Cloto stami più lunghi indarno accresce.

Gusta appena di Faso
 l'ambito augel, che nauseante il rende
 antipatia di congiurati umori;
 85 da cruda sete invaso,
 che d'incendio vorace il sen gli accende,
 brama d'un fonte i gelidi liquori;
 e fra notturni errori,
 quand'altri le pupille aprir non ponno,
 90 vien co' fantasmi a funestarlo il sonno.
 Così languia, quand'ecco
 le memorie erudite, espresse in fogli,
 con occhio immoto a contemplar s'accinse.
 Dal petto arido e secco
 95 gli occulti, inconsolabili cordogli
 tosto a fuggir con quelle note astrinse.
 In mar d'inchiestri estinse
 gli ardori esorbitanti, e gli diè scampo
 sol di bella virtù sereno un lampo.

La canzone di Meninni si apre con un'ambientazione infernale (*carro funebre, tartareo flagello, furia di Flegetonte*, vv. 1-3), e con le figure ad essa caratteristiche (come la *Parca... Cloto*, v. 14). La prima strofe, interamente descrittiva, è dominata da un forte gusto dell'orrido e presenta l'immagine del drago-serpente che è tipica dei testi sulla peste (cfr. *supra* testi nn. 39, 43).⁵¹

La seconda e la terza strofe si concentrano sull'azione del disastro (*indomito veleno*, v. 10) e attraverso il paragone col serpente (*per le viscere altrui serpe baccante*, v. 11) ne descrivono il contagio. Esso segue un *iter* narrativo prefissato: *di popolo infinito i petti impiaga, e spopola... le ville... le rocche... i fori... i tempi* (vv. 15-21).

⁵¹ Tra i numerosi elementi che accomunano il lessico della scienza e l'immaginario della letteratura (cfr. SARDUY S., *Barocco*, trad. italiana di MAGNANI L., Milano, il Saggiatore, 1980) il drago-serpente è un'immagine che il Seicento riprende dagli scritti del medico greco Galeno (II d.C), dove è utilizzata per descrivere la peste di Atene. Per un approfondimento dell'influenza galenica sull'immaginario e sul lessico delle 'scienze' barocche si rimanda a ALTIERI BIAGI M. L., *Due trattati medici del Cinquecento*, in Id. *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma, Istituti editoriali poligrafici, 1998.

La quarta strofe insiste sull'incurabilità del morbo, contro cui anche *l'arte di Epidauro* (metonimia per il Dio Asclepio, v. 30) si rivela inefficace. Sullo sfondo *il genitore afflitto spira l'anima in braccio al figlio estinto* (vv. 33-35) – nella stessa “sequenzialità” della canzone a *San Rocco* di Muscettola (n. 39) –,⁵² mentre gli ‘infermi’ cadono ‘trafitti’ dal morso velenoso.

Le *attaliche ricchezze* della strofe successiva (v. 37) sono un riferimento all'antico Egitto, per metonimia col re Attalo. Le sue leggendarie fortune, in antitesi alla *lacera povertà* del popolo napoletano (v. 38), inseriscono il motivo della vanità delle cose terrene e rafforzano l'idea di ‘casualità’ con cui *il morbo infame, recide, in tanti assalti, lo stame di tante vite* a ricchi e indigenti (vv. 39-45).

La sesta e la settima strofe sono incentrate sul poeta, che insieme alla turba disordinata cerca riparo dal morbo. Esprimendosi in prima persona, la sua riflessione rivela un io meditativo di matrice gesuitica che sviluppa considerazioni dalla forte impronta morale: *io vivo, amico, e provvido riparo / contra influsso maligno alzar m'ingegno; / or co' fogli d'Atene / dal comun fato a riserbarmi imparo, / or animando armonioso un legno; / degli Elisi nel regno, / se resta il mondo in fra le stragi absorto, / entro un mar di sudori io spero il porto* (vv. 47-54).⁵³

L'ottava strofe, riallacciandosi a un'allegoria dei versi precedenti – quella del mondo intero in doglia a causa della peste (vv. 20-27) –, porta all'attenzione la figura di Alfonso XI di Castiglia, che *pallido e addolorato, spira* tra la *turba... fedele... di ministri* (vv. 67-69). Essa funge sia da riferimento storico con la Peste Nera, di cui *l'inclito Alfonso* risultò l'unico monarca a contrarre il morbo

⁵² Anche l'*Ode al Vesuvio per l'incendio rinnovato* di Girolamo Fontanella, non raccolta in questa antologia, presenta la stessa sequenza stereotipata: «Giù precipita un figlio / ove languido un padre arso trabocca; / cerca aita al periglio / ma la parola poi li more in bocca», vv. 85-88.

⁵³ cfr. Sant'Ignazio da Loyola, *Esercizi Spirituali* (trad. italiana di GUADAGNO T.), Roma, AdP, 2015. Riguardo a un “assorbimento”, nella poesia del secondo Barocco, di regole e precetti gesuitici, si rimanda a BUCCINI S., *Sentimento della morte dal Barocco al declino dei Lumi*, Ravenna, Longo, 2000.

e morire, sia da ulteriore conferma che *l'arte... d'Esculapio* è inadatta a salvare chiunque.⁵⁴

Le successive strofe si caratterizzano per motivi ripresi dalla tradizione greco-latina, come quella delle *superbe dovizie* di *Cleopatra*, e degli *stami più lunghi* tessuti *indarno* da *Cloto* (vv. 76-77, 81), la cui azione si rivela altrettanto inutile a debellare il disastro. È all'undicesima strofe che Meninni inserisce la *pointe*, la quale inquadra il componimento nell'ottica religiosa già prefigurata dal dedicatario: *Al padre Niceforo Sebasto, agostiniano*. Essa presenta attraverso un'iperbole un finale inaspettatamente positivo: *In mar d'inchiostri estinse / gli ardori esorbitanti, e gli diè scampo / sol di bella virtù sereno un lampo* (vv. 96-98).⁵⁵

46. Vincenzo Zito, *Durante la rivoluzione di Napoli del 1647 in Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

Ai nostri danni è scatenata Aletto
e della guerra in man porta la face;
schiera imbelle e plebea fatta è pugnace,
il prode e 'l forte è di fuggir costretto.

5 Religïon, pietà non ha ricetta
nello stuol troppo fiero e troppo audace:
– Armi, armi – grida, e timida la pace
non ha più sangue in fibra e fibra in petto.

Ecco falso l'amore, la fede infida;
10 terminan l'accoglienze in tradimenti,
l'amicizia è sacrilega, omicida.

Sovente avvien che nelle furie ardenti
il figlio il padre, il padre il figlio uccida.
Oh novo inferno d'anime languenti!

⁵⁴ È opportuno spiegare che San Rocco, già visto 'in azione' nel testo di Muscettola, è un santo di origine medievale. Non risulta dunque insolito il riferimento del poeta alla peste del Tre-Quattrocento, attraverso la figura di Alfonso Fernández.

⁵⁵ Si avverte il lettore che sullo stile di Federigo Meninni siamo intervenuti nei testi nn. 19-20 della sezione amorosa. Rimandiamo al loro commento per una conferma dell'evidente marinismo del poeta pugliese.

Componimento sulla rivolta di Masaniello, il presente sonetto ha un inizio in *medias res*: nella prima quartina si presenta come già rotto il “patto del mondo” (Cfr. *Pharsalia*, I, v. 4), la fede che regola l’ordine naturale delle cose.

La sintassi del testo è decisamente marinista, come dimostrano i numerosi *calembours*, i bisticci e i frequenti chiasmi, che creano il cosiddetto verso intessuto.⁵⁶ Ad essi si aggiunge la tecnica della «moltiplicazione metaforica»,⁵⁷ che inquadra questo testo di Zito nella corrente ‘sperimentale’ del movimento napoletano.

La seconda quartina raffigura due personificazioni, la religione e la pace, le quali si oppongono, loro malgrado, al *fiero stuol* e alle sue *armi* (vv. 6-7), nonché alla *face... scatenata* di *Aletto* (vv. 1-2, Cfr. *Gerusalemme* IV, 91: *La gran face di Aletto e Megea*).

La prima terzina continua la raffigurazione di entità astratte stravolte dalla rivoluzione: l’amore, la fede, l’amicizia. Esse sono presentate in forti contrasti, come *fede infida* (v. 9, figura etimologica dal latino *foedus*, cfr. *Pharsalia*, I, v. 86); *amicizia sacrilega*, *amicizia omicida* (v. 11), e così via.

Della seconda terzina è importante segnalare soprattutto il penultimo verso, dove il poeta inserisce il motivo lucaneo della guerra civile (Cfr. *Pharsalia*, II, 151-152: *Sanguine; certatum est cui ceruix caesa parentis / Cederet; in fratrum ceciderunt praemia fratres*; IV, 171-173: *Hic fratres natosque suos uidere patresque, / Depresum est ciuile nefas*; VIII, 632: *Clude, dolor, gemitus; natus coniuxque peremptum*).

Il testo si chiude con una *pointe* epigrammatica, che inquadra l’intero sonetto in una cornice morale. La presenza di *Aletto*, nell’allusione *furie ardenti* (v. 12), probabilmente di derivazione dantesca (*Inferno*, IX) o virgiliana (*Eneide*, VII), è punizione per chi si macchia del sangue dei propri parenti, un’espansione metonimica dei concittadini napoletani.⁵⁸

⁵⁶ POZZI G., *La parola dipinta*, op. cit., pp. 189-190.

⁵⁷ Cfr. GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit.

⁵⁸ Sulla circolazione della *Commedia* nel XVII secolo si rimanda a SAMARINI F., *La Commedia di Dante nell’editoria del Seicento*, «Italian Studies», n. 3, a. 2018. Per un commento sullo stile di Vincenzo Zito si rimanda ai testi nn. 7, 16.

47. Tommaso Gaudiosi, *A San Gennaro protettore nelle rivoluzioni di Napoli* in *L'Arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671.

Fosti, o Napoli mia, sede e ritegno
d'alto valore e di beltà celeste;
invidiò le tue delizie oneste
di Cipro antica il favoloso regno.
5 Or, data in preda al popolar disdegno,
spieghi insegne terribili e funeste:
di tronchi busti e di recise teste
t'innalza Morte un immortal disegno.
De le Sirene e de le Muse il canto
10 scusa il fragor del concavo metallo,
de l'orbe madri e de le spose il pianto.
Pastor celeste, e tu, col sangue santo
che per noi ferve in limpido cristallo,
non estingui una volta incendio tanto?

Il testo di Tommaso Gaudiosi comincia con un'apostrofe a Napoli, che viene inquadrata in un passato mitico: *sede... d'alto valore e di beltà celeste*, le sue *delizie oneste* erano pari al *favoloso regno... di Cipro* (vv. 1-4).

La seconda quartina interrompe questo 'idillio' e proietta la città nel presente, dove essa è *data in preda al popolar disdegno* (vv. 4-5). Qui le *insegne terribili e funeste* della rivoluzione (v. 6), il cui sfondo è offerto da teste recise e tronchi mutili, ritraggono un raccapricciante *disegno* di *Morte* (v. 8).

Al riguardo è interessante ricordare che Giovanni Getto avesse individuato come meccanismo 'nuovo' della lirica barocca proprio tale repentino passaggio «da quadri quasi idillico-arcadici di una natura perfetta e serena, a tutta una serie di immagini di dolente e sconvolta natura»,⁵⁹ un *escamotage* su cui sembra 'giocare' l'intera struttura del sonetto.

Il *fragor* della battaglia della prima terzina (v. 10) è infatti per contrasto abbinato al *pianto* delle madri sfigliate e delle vedove spose (v. 11). In questi versi il poeta inserisce un'immagine costruita sulle antitesi, dove a *Sirene*,

⁵⁹ GETTO G., *Il barocco letterario*, op. cit., p. 69. Si rimandi soprattutto a quanto detto nell'introduzione.

dunque per metonimia a *canto*, si oppongono le urla della guerra, e a *Muse*, dunque a *poesia*, si oppone il *concavo metallo*, ovvero lo scudo (vv. 9-10).

La seconda terzina chiude il testo con una *quaestio* epigrammatica, e inserisce una seconda apostrofe, che ha come interlocutore San Gennaro. Il *Pastor celeste* (v. 12) è invocato affinché ‘estingua’ l’*incendio* della rivolta (vv. 13-14).

Il motivo del santo patrono, che è legato al tema dell’eruzione vesuviana, viene dunque applicato al disastro del ’47. Tale ampliamento non è però un’invenzione del poeta. Come dimostra Silvana D’Alessio, i due eventi erano collegati nella cultura popolare, dal momento che: «i moti insoliti e le espulsioni di fuoco del Vesuvio o del Monte Somma erano spesso un presagio di alcune insurrezioni popolari».⁶⁰

Lo stile del poeta, come indica Lucinda Spera, che ne cura la scheda biografica per la Treccani,⁶¹ è moderatamente marinista. Tale tendenza si rileva nelle riprese lessicali (*concavo metallo* nel secondo emistichio del decimo verso è nella stessa posizione metrica di *Adone* XI, 152), nelle frequenti anastrofi che rendono la sintassi poco fluente, nei chiasmi, negli iperbati, e nella figura etimologica del verso ottavo, che viene strutturata su un’antitesi (*Morte... Immortal*).

48. Giuseppe Artale, *Il terremoto di Ragusa* in *L’alloro fruttuoso*, de Bonis, Napoli, 1672.

Circonferenza il ciel, punto inchiodato
la terra è in centro, e pur tremar la sento.
Come? forse soggetto a nobil fato

⁶⁰ D’ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., pp. 159-160. Di Gennaro protettore dei moti popolari è testimonianza anche Scipione Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli, Cappello, 1647. Tale associazione è nel testo estendibile anche al piano figurale, dal momento che il poeta metaforizza la rivolta in un *incendio*, sfruttando in questo modo il motivo dell’eruzione del ’31 (cfr. *infra* testo n. 63).

⁶¹ SPERA L., *Tommaso Gaudiosi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 52, Roma, Treccani, 1999.

Cede l'ordine eterno al vïolento?

- 5 No, no, scote un Tifeo monte inceppato,
a sveller torri ogni vapore è lento;
né move immoto il suol spirto esalato,
né milesia vertigine né vento.

- Uom tu sei, se reo pecchi e non gemi,
10 e in peccar Cristo uccidi, arcan profondo
vuol che, Cristo morendo, il mondo tremi.

Quinci or che al primo error giungi il secondo,
già sono, anzi che sieno i giorni estremi
i falli tuoi paralisie del mondo.

L'*Alloro fruttuoso* raccoglie numerose poesie disastrose. Tra i testi più interessanti che il volume contiene si è qui scelto un sonetto sul terremoto di Ragusa (antico nome di Dubrovnik) datato al 1667. L'evento è testimoniato da numerose fonti storiche, tra cui Stefano Gradi, scienziato dalmata del XVII secolo,⁶² ed ebbe effetti rilevanti (con maremoti e deformazioni del terreno) anche sulla penisola.

Le due quartine del componimento sono formate dai motivi del cielo che trema (allegoria dell'*ordine eterno* che *cede*, v. 4) e del gigante *Tifeo* che si erge ad affrontarlo (v. 5). La figura mitologica dei giganti accomuna infatti i terremoti e le eruzioni (cfr. il testo n. 34).

I primi 8 versi sono legati sul piano sintattico dalla particolare strutturazione del periodo. La seconda quartina funge da risposta alle domande inserite in quella precedente: *Come? forse soggetto a nobil fato / Cede l'ordine eterno al violento? / No, no, scote un Tifeo monte inceppato, / a sveller torri ogni vapore è lento* (vv. 3-6).

Il sottoargomento del testo è religioso-morale, come si evince dalla prima terzina (*Uom tu sei, se reo pecchi e non gemi*, v. 9), e all'inserito mitologico della gigantomachia viene qui sostituito quello di Cristo (*Uom tu sei [...] / e in peccar Cristo uccidi*, vv. 9-10).

La chiusa è di tipo comparativo, e accomuna i peccati degli uomini ai tremori del mondo (*paralisie*, v. 14). Il riferimento è offerto al poeta dal Nuovo Testamento, attraverso l'episodio del terremoto che si scatenò alla

⁶² Cfr. STULLI L. (a cura di), *Stefano Gradi, Le tre descrizioni del terremoto di Ragusa del 1667, versione dal latino*, Venezia, Antonelli, 1828.

crocifissione di Cristo. Esso rivela un'importante personificazione dell'elemento terra che è caratteristica della nascente biologia.

Paralisie (v. 14), infatti, rimanda all'infermità del corpo umano, in questo caso 'paralizzato' dal terrore del disastro (cfr. *supra* testo n. 25). Esso è sia ripresa di una terminologia scientifica (dunque elemento di una interdiscorsività tra linguaggi che nei testi del disastro è frequente),⁶³ sia un sapiente utilizzo dell'*enargheia*, che permette una rappresentazione del disastro estremamente di impatto.

Di formazione gesuitica, come indica Franco Croce,⁶⁴ Giuseppe Artale fu principe dell'Accademia degli Erranti di Napoli, e il suo stile è debitore tanto alla tradizione napoletana quanto al gesuitismo. Se il secondo si manifesta nel riferimento ai testi sacri, e nell'utilizzo dei dispositivi retorici della letteratura gesuitica, il primo è evidenziabile soprattutto nella ripresa di una sintassi tipicamente marinista, e nella tessitura di immagini fortemente concettose.

49. Pietro Casaburi Urries, *Sonetto per lo 'ncendio del Monte Vesuvio in Sirene*, Napoli, de bonis 1676.

Arde Vesevo, e con baccanti ardori
sputa in aria talor baleni ardenti,
maschera d'atri fumi i di lucenti,
uccide l'erbe a' campi, all'erbe i fiori.

5 Crolla Cibebe intorno, e co' pastori
seppelisce nel foco i bianchi armenti,
e di fiamme innalzando ampi torrenti,
voragini disserra a' suoi bollori.

⁶³ Sulla definizione del termine interdiscorsivo, su cui siamo intervenuti nella sezione introduttiva e nel commento a testo n. 41, ci limitiamo a rimandare a SEGRE C., *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, op. cit. È utile ricordare come con essa non si intende soltanto un riutilizzo di immagini condivise dall'intera produzione poetica barocca, ma anche la ripresa di un lessico specialistico che attinge soprattutto al linguaggio della nuova scienza.

⁶⁴ CROCE F., *Tre momenti del barocco letterario*, op. cit.

Reso del Ciel ministro, ha più d'un telo
 10 contro alla Terra, onde d'oblio la copra,
 mentre adugge ogni valle, arde ogni stelo.
 Né fia stupor: d'un giusto Cielo è l'opra.
 S'oprò monti la Terra incontro al Cielo,
 or monti il Ciel contro la Terra adopra.

Come indica Salvatore Nigro, che ne cura la scheda biografica per l'enciclopedia Treccani,⁶⁵ Pietro Casaburi fa spesso uso di esercizi retorici «usurati», i quali fungono da mero sfoggio di stile.

La prima quartina del sonetto rientra appieno in questo giudizio di “maniera”. Essa presenta una stereotipata descrizione dell'attività eruttiva, debolmente rinnovata dall'aggettivo *baccanti* (v. 1),⁶⁶ riferito agli ‘ardori’ del monte, e tramite la strutturazione di un chiasmo in chiusura della strofe (*all'erbe i fiori... l'erbe a' campi*, v. 4).

La seconda quartina mette in scena il disfacimento di un contesto agricolo, simboleggiato dalla dea dei campi *Cibele* (v. 5), inserendo il presente sonetto nei pochi disastri a sfondo non urbano. L'incendio alza *ampi torrenti... di fiamme* (v. 7), un concetto che rimanda agli effetti prototipici della lava,⁶⁷ e concentra la sua azione su *i bianchi armenti* e *i pastori* (vv. 5-6).

La prima terzina si apre col sintagma *ministro... del Ciel* (v. 9), caratteristico dei testi a tema vesuviano (cfr. *supra*, testo n. 36), e l'azione del monte è descritta come quella di un dio saettatore che *più d'un telo* (latinismo da *telum*,

⁶⁵ NIGRO S., *Pietro Casaburi Urries* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Treccani, Volume 21, 1978.

⁶⁶ Il rinnovamento di ‘vecchie’ metafore nella lirica dei disastri è un fenomeno ricorrente. Come spiega ALTIERI BIAGI M. L., in *Venature barocche*, op. cit., poiché il dispositivo metaforico nel Seicento «agisce per proliferazione semantica della parola», è frequente il caso in cui un poeta potrebbe trovarsi di fronte delle «metafore morte», ovvero figure abusate dall'uso. Esse trovano facile possibilità di ‘tornare in vita’ con la semplice sostituzione di un lessema appartenente a un diverso linguaggio (come nel caso della scienza), o a un diverso campo semantico.

⁶⁷ Sulla definizione di prototipo, e sul suo funzionamento nella poesia dei disastri Cfr. *supra*, nota n. 38.

dardo) scaglia *contro alla Terra* (vv. 9-10), mentre tutto intorno *ogni valle... adugge* (latinismo da *uro*, bruciare) e *ogni stelo... arde* (v. 11).

La chiusa del sonetto è in *adynaton*, una figura che il poeta struttura sintatticamente in un chiasmo (*S'oprò monti la Terra incontro al Cielo, / or monti il Ciel contro la Terra adopra*, vv. 13-14). Essa riassume il senso dell'intero testo ed è staccata dai versi precedenti tramite un *fulmen in clausula*, che interrompe la *descriptio* con un intervento diretto del poeta: *né fia stupor: d'un giusto Cielo è l'opra* (v. 12).⁶⁸

In questo modo il sonetto rivela il suo intento moralistico, che viene confermato anche dal dedicatario del testo: *Al padre Angelico Aprosio Vintimiglia*, eremita agostiniano, e famoso letterato del tempo.

50. Lorenzo Crasso, *Al glorioso San Rocco in Poesie*, Venezia, Combi, 1683.

Ne' gran Campi di Morte o quali affronti
Rocco tu fai, che di pietà ripieno
Semini Vite allor, ch'ella ha più pronti
Gli strali di mortifero veleno.
5 De' Morbi i vasti Pelasghi sormonti,
Ed è vero Polluce un Dio sereno,
Là ove de' Morti ognor sorgono i monti,
Sacro Alcide al morir sai porre il freno
Cedano a Te quanti ne porta a volo,
10 Martirizati allor, che fronte ornaro
La Dea, che d'occhi, e lingue orna ogni Polo
S'altri col Mondo, e con esempio raro
Con l'Inferno pugnò; Rocco tu solo
A la guerra di Dio sai far riparo.

⁶⁸ Per il significato del termine *descriptio*, che rimanda alla struttura del sonetto barocco, si rimanda a BLANCO MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit., e all'introduzione di questa antologia.

Il testo di Lorenzo Crasso presenta una seconda invocazione a San Rocco, il santo protettore della peste. Esso riprende temi e motivi della canzone *A San Rocco in tempo di pestilenza* di Antonio Muscettola (testo n. 39), poeta di cui Crasso fu amico e sodale.⁶⁹

La prima quartina si apre con l'immagine dei *Campi di Morte* (v. 1), allegoria dei campi di grano su cui *Rocco* 'semina vita' contro la falce del triste mietitore (vv. 3-4). In questa sezione, dove assistiamo alla trasfigurazione del santo in Cristo, è evidente il riferimento alle parabole neotestamentarie, come quella del Semiatore (Matteo 13, 1-23).

San Rocco sa infatti *porre il freno... al morir* (v. 8), condividendo le virtù taumaturgiche del Nazareno, sebbene egli sia al contempo, nella seconda quartina e nei versi successivi, paragonato agli eroi classici: l'*Alcide* (presente anche in de' Rossi, testo n. 62) che tornò illeso dall'Ade, e *Polluce*, l'argonauta che ascese all'Olimpo col fratello Castore (v. 6).

Se altri... con l'inferno pugnò, afferma il poeta, Rocco può ben *far riparo... a la guerra di Dio*, ovvero opporsi al *mortifero veleno*, contro cui niente può l'ingegno umano (vv. 12-14).

Nel presente testo, che è datato agli anni '80 del Seicento, la tecnica della *pointe* è fortemente depotenziata, e la chiusa della seconda terzina si rivela solo un riassunto dell'intero sonetto. Essa conserva la funzione di 'stacco' dai versi precedenti, a causa della forma epigrammatica su cui è impostato il sonetto, ma non presenta iperboli o *fulmen in clausula*.

Canonico, e letterato erudito, come indica Antonio Belloni,⁷⁰ il poeta napoletano fu un grande estimatore della poesia di Marino. Tale interesse dovette essere probabilmente moderato, giacché si rivela soltanto a livello formale: nell'utilizzo frequente delle anastrofi, che rendono la sintassi frammentata, e nella ripresa di poche tessere linguistiche dell'*Adone* (tra cui si segnala l'epicismo *Pelasghi*, attestato in questa forma solo nel presente sonetto).

⁶⁹ Cfr. LEONE M., *Antonio Muscettola*, op. cit.

⁷⁰ BELLONI A. (a cura di), *Il Seicento*, in A.A.V.V., *Storia letteraria d'Italia*, 7, Milano, Vallardi, 1899, p. 120.

51. Antonio Caraccio, *Pregghiera per la pioggia* in *Poesie liriche*, Roma, Tinassi, 1689.

Ond'è che 'l sole, e l'aura in piaggia in stelo
Stelo non nutre, nè pur move fronda
Ch'ombra ai tronchi non dà, che men n'abbonda
Orrido or più, che ho più sereno il cielo.
5 Deh Signor, s'error nostro a lui fa velo
Sì che non piova, almen sdegnato inonda
Gli arbori, e i monti tu, ch'usi con l'onda
I torti vendicar più, che col telo.
Ma, se 'l ciel, che ci è sopra, è quel, ch'alterna
10 Le nubi, e 'l Sol, nè fa l'usate prove,
Che vapor di qua giù là su non verna.
Versin gli occhi torrenti, in cui ritrove
Materia il ciel di sua vicenda eterna;
O l'esempio a lui dian come si piove.

Il testo di Antonio Caraccio, come il sonetto *Alla pioggia* di Girolamo Fontanella (*supra*, n. 37), descrive un disastro 'minore', la cui analisi è utile per due importanti motivi. Il primo è mettere in risalto la *disaster syndrome* dell'uomo del XVII secolo,⁷¹ a causa della quale ogni mutamento della Natura è interpretato come una punizione divina. Il secondo motivo è mostrare la lunga fortuna del *tòpos* dei disastri, che influenza il linguaggio e le immagini delle poesie naturalistiche lungo tutto il Seicento.

La prima quartina del componimento è strutturata su una sintassi decisamente complessa, un elemento che è atipico, considerata la vicinanza del poeta alle istanze del neopetrarchismo (cfr. i testi nn. 54, 69 di Schettini e Buragna). Questi versi presentano in frequenti anastrofi e climax uno sfondo di arsura: *Ond'è che 'l sole, e l'aura in piaggia in stelo / Stelo non nutre, nè pur move fronda / Ch'ombra ai tronchi non dà, che men n'abbonda*.

La seconda quartina rivela il contenuto morale di questo sonetto-pregghiera, sviluppando un paragone tra l'arsura e i *torti* degli uomini (v. 8), sebbene la descrizione del fenomeno, nei versi successivi, segua un'impostazione di tipo

⁷¹ Si riprende il termine da VIOLI P., *Paesaggi della memoria, il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

scientifico: *Ma, se 'l ciel, che ci è sopra, è quel, ch'alterna / Le nubi, e 'l Sol, nè fa l'usate prove, / Che vapor di qua giù là su non verna* (vv. 9-11).⁷²

La seconda terzina interrompe la *descriptio* del disastro, e si separa dai versi precedenti attraverso un *adynaton*: *Versin gli occhi torrenti* (v. 12). Il settenario su cui si sviluppa l'immagine è un concetto frequente nei disastri legati all'elemento acquatico, come dimostrano anche Materdona (*Rime*, cit.),⁷³ e Balducci (*Rime*, cit.).⁷⁴

Lo stile del poeta, sebbene accademico Investigante,⁷⁵ rivela in questo testo una tendenza tardomarinista. Essa si manifesta nella sintassi 'contorta' con cui è descritta l'arsura, nelle frequenti subordinate relative, e nel gusto per la frase frammentata, mentre il lessico è abbondantemente ripreso da Petrarca.

52. Giacomo Lubrano, *L'istesso accaduto nella vigilia di Pentecoste* in *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692.

Se in furie di vapor la Terra avvampa

⁷² Sulla formazione di Caraccio nell'ambiente culturale degli Investiganti di Napoli si rimanda a QUONDAM A., *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit., p. 845. Cfr. anche NIGRO S., *Antonio Caraccio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 19, Roma, Treccani, 1976.

⁷³ «Perche 'l gran Fiume, o bella Donna, miri / Crescere in rapidissime Correnti, / Sgombrì il nido d'arnesi, e di lamenti / Ingombri il Cielo; di qua, di là t'aggiri? // Non ti doler, co' forti miei sospiri / Metterò 'n fuga i congiurati Venti, / Che respingon dal Mar l'acque crescenti, / E col Tebro avran pace i tuoi martiri. // Ma se nulla oprarò, dirò, ch'Amore, / Cui tu spregiar, cui tu schernir ti vanti, / S'arma, per te punir, d'aura, e d'humore. // Ch'egli sa bene a i suoi guerrieri Amanti / Austri d'alti sospir trarre dal core, / E da le luci lor Nili di pianti».

⁷⁴ «Di notturna favilla il regio tetto / serpendo furo orribil fiamme accese, / e sorvolando i muri, al ciel si tese / vorace incendio in paventoso aspetto. // Di pietate al gran caso ingombro il petto, / v'accorsi a far con acque alte difese: / ma ben empia mercede Amor mi rese, / c'aveas'ivi in begli occhi albergo eletto. // Versai, folle, al suo scampo ampio torrente / sovra l'arse ruine, e l'empio intanto / versò, d'Averno in me fiume cocente. // Or a lo 'ncendio mio sì stranio, e tanto, / non accorre l'ingrato; e vuol, che spente / rendan fiamme d'amore acque di pianto».

⁷⁵ Per un approfondimento sul canone poetico dell'Accademia Investigante si rimanda alle note al testo n. 17 di Federico Meninni.

e suona a l'arme entro le vene impure,
ove si pensa men la vita inciampa,
e son le fughe a' piè nuove paure.

5 Del Repentino ai colpi in van ci scampa
o lido o colle o 'l sen di ampie pianure;
né mai di sicurezza ormai si stampa
per le vie de' Tremoti ambigue, oscure.

Napoli contro il Ciel sì addensa i torti

10 che un Dio spirito d'Amor nembo farassi,
spargendo in faccia a' vivi arie di morti.

Già si posson l'agonie d'infranti sassi
con bocche di terror renderci accorti
che tante tombe ha 'l suol quanti son passi.

Il testo di Giacomo Lubrano descrive un terremoto; l'istesso cui si fa riferimento nel titolo, infatti, è il disastro dei componimenti che precedono questo sonetto: *Per i palagi puntellati e incatenati dopo le scosse del terremoto e Terremoto terribile accaduto in Napoli nel 1688*.

La prima quartina si apre con l'immagine dei venti sotterranei, che si è visto essere legata a credenze popolari sull'origine dei fenomeni tellurici (cfr. *supra* testo n. 44). Il suono dell'*arme entro le vene impure* della *terra* genera scompiglio, e suscita *nuova paura* nella popolazione napoletana (vv. 1-2, 4).

La seconda quartina continua la descrizione del disastro e conferma la cornice morale del testo già delineata nei versi precedenti. Qui i *tremoti* (v. 8) sono nominati per la prima ed unica volta nel testo, che sembra inserirsi appieno nel canone di un "ermetismo barocco".⁷⁶ È difficile infatti comprendere se il poeta si riferisca a un evento reale (probabilmente il terremoto del Sannio del 1688) o a un disastro allegorico, sebbene la posizione del sonetto nelle *Scintille poetiche* farebbe propendere per la prima opzione.

⁷⁶ SARDUY S., *Barocco*, op cit. È opportuno sottolineare che l'etichetta di ermetismo barocco non è da intendersi nel senso di una corrente letteraria. Essa è piuttosto una questione di 'stile' che riguarda il concettismo secentesco. L'ermetismo barocco è infatti legato alla densità di significato delle allegorie inserite in un testo, ed è spesso dettato dall'assenza di referenti oggettivi per descrivere il disastro (come si è visto nei testi nn. 29, 30 a tema vesuviano). È a causa di tale complessità figurale che molte delle liriche qui commentate difficilmente potrebbero essere associate ad eventi reali se non avessero un paratesto di riferimento.

La prima terzina pone l'attenzione su *Napoli*, illustrando in questo modo il luogo di azione del disastro, sebbene non sia chiaro se la città appaia come eponima dell'intero Vicereame o se essa rappresenti un riferimento puntuale.

La seconda terzina chiude il sonetto in un'immagine fortemente icastica, tramite un sapiente utilizzo della *enargheia*: *L'agonie* causate dai sassi... *infranti*, metonimia per il terremoto (v. 12), ricordano all'uomo, *con bocche di terror* (v. 13), la facilità con cui si incorre nella morte (*tante tombe ha'l suol quanti son passi*, v. 14).

53. Id. in IBIDEM, *Per l'estate secchissima del 1680*.

Non regnan Soli in ciel, regnan Fetonti
latran da Sirii ancor gli artici lumi,
de l'aria incendiata arsi orizzonti
sbuffano in faccia a l'albe aridi fumi.

5 Bollono l'ombre stesse in valli, in monti;
ogni campo par eremo di dumi;
urne di polve son l'urne de' fonti;
senza che 'l sappia il mar, seccano i fiumi.

E più superbo, e più lascivo ogn'ora
10 ostenta il fasto ambizion d'eterno;
incenerisce il mondo, e pur peggiora.

Le vendette del ciel si prende a scherno;
né piogge di perdon col pianto implora,
mentre spira visibile l'inferno.

Il secondo sonetto di Giacomo Lubrano è dedicato a uno dei frequenti episodi di arsura del XVII secolo.⁷⁷ La sua analisi risulta utile per mostrare la

⁷⁷ Oltre ai testi precedentemente commentati (i nn. 37, 51), si faccia riferimento anche a Tommaso Gaudiosi, *Estate fervidissima mortalità* in *L'Arpa poetica*, cit.: «Questo nubilo ciel, ch'ardor d'Inferno / sul suolo adusto incendiato spira: / e che vuol disegnar, salvo che l'ira / de lo sdegnato Giudice superno? // E que' raggi sanguigni, onde si mira / splendor crinito il gran piante eterno: / e che sembrano a noi ch'angui d'Averno / contra il genere uman quando delira? // Questa, ch'a noi tante fessure aperte / mostra a sé stessa in polvere dissolve, / qual ne le

stereotipia della narrazione catastrofica, e la forte interconnessione che esiste tra diverse tipologie di disastri.

La prima quartina si apre con un'iperbole che oppone il sole "reale" a quello "mitico", ovvero l'astro del *ciel* al dio Fetonte (v. 1). I versi successivi sono incentrati sugli effetti di questa inusuale siccità: essa è tale che l'aria risulta *incendiata* (v. 3), le valli *bollono* (v. 5), i fiumi si *seccano* (v. 8). Ovunque è sabbia e cenere agli occhi del poeta, simboli del tempo limitato degli uomini, e allegorie della morte.

La prima terzina prosegue lo sviluppo dell'immagine iperbolica, e attraverso il lessico caratteristico delle eruzioni (*ostenta... ambizion d'eterno*, v. 10) descrive l'incenerimento del mondo conosciuto.⁷⁸ Nemmeno *le vendette del ciel*, nella seconda terzina (v. 12), possono nulla contro il disastro: inutile è infatti la pioggia di fronte allo spirare dell'*inferno* (v. 14).

A livello strutturale il testo di Lubrano presenta la *pointe* caratteristica dei sonetti del primo Seicento, rivelandosi un'eccezione tra i componimenti prodotti a questa altezza cronologica. Ciò è dovuto soprattutto allo stile tardomarinista dell'autore che, come quello di Giuseppe Artale (cfr. testo n. 48), risulta uno dei pochi esempi di scritture sperimentali al limitare del XVIII secolo.

Nel presente sonetto tale tendenza si manifesta nel 'piglio' iperbolico che caratterizza la progressione immaginifica delle due quartine, per la valorizzazione del versante fonetico su quello sintattico, e per l'abbondante utilizzo di metafore e metonimie.

54. Pirro Schettino, Sonetto in *Poesie*, Napoli, Bulifon, 1693.

Piove l'arco di Morte acerba e fera
Di saette improvide un nembo folto:
E l'empio insieme e l'innocente è colto,

piagge d'Africa deserte, // teco, o mortale, a conferir risolve / che se la terra e 'l Ciel non ti converte, / converterà le tue grandezze in polve».

⁷⁸ Sull'interdiscorsività della poesia dei disastri e sull'utilizzo del Vesuvio come modello esemplare di rappresentazioni catastrofiche cfr. *supra* testo n. 12, nota n. 38.

- Chi serve umile e chi superbo impera.
- 5 Tant'alme ha già la dispietata Arciera
 Condotte a riva, e sì bei nodi ha sciolto,
 Ch'omai del Mondo in varie stragi involto
 Par che l'ultimo dì sia giunto a sera.
 Chi non piagne e non teme? Io sol di mesta
- 10 Gente ascolto i sospiri e 'l comun duolo
 Con ciglio asciutto e con ridenti labbia:
 Quasi sol io da la fatal tempesta
 Saggio campar mi possa, o per me solo
 La vendetta del Cielo armi non abbia.

Il testo di Pirro Schettino è dedicato alla peste del 1656, come ha ricostruito Vittorio Caravelli in uno studio monografico sul poeta.⁷⁹ Il sonetto si apre con l'immagine di una tempesta, i cui fulmini rappresentano la casualità con cui colpisce il morbo. Come si è letto anche nei precedenti componimenti (cfr. *supra* testo n. 45), di fronte all'epidemia *l'empio insieme e l'innocente è colto* (v. 3).

L'immagine del *nembo folto... di saette* (v. 2) continua nella seconda quartina, dove il poeta sembra 'giocare' con l'ambivalenza della figura di Artemide (*la dispietata Arciera*, v. 5). Essa è infatti come il fratello Apollo divinità legata alla guarigione e alla malattia, e non è insolito in queste poesie l'utilizzo di 'personaggi' del mito in funzione di allegoria del disastro.

La prima terzina si apre con una domanda retorica (*Chi non piagne e non teme?* v. 9) e sposta l'attenzione dalla peste al poeta, che in prima persona ascolta i lamenti della *mesta gente* colpita dal morbo (vv. 9-10).

La seconda terzina continua il monologo di questo io meditativo (cfr. *supra* testo n. 45), che si rivela inaspettatamente una preghiera affinché il poeta possa essere il solo a salvarsi *da la fatal tempesta* (vv. 12-13).

Lo stile di Pirro Schettino, come si evince dal testo selezionato, è molto lontano dal tardomarinismo individuato nei poeti meridionali degli anni '80 e '90 del XVII secolo. Esso si avvicina molto al neopetrarchismo dell'Accademia

⁷⁹ CARAVELLI V., *Pirro Schettini e l'antimarinismo*, Cosenza, Brenner, 1993, Cfr. anche GIANNANTONIO V., *Poesie, Pirro Schettino*, Firenze, Olschki, 1989.

degli Investiganti, di cui il poeta fu membro, insieme al suo allievo Carlo Buragna (*infra*, testo n. 69).⁸⁰

Tale tendenza si rivela nella semplicità della sintassi, nelle dittologie sinonimiche, nell'utilizzo di sostantivi ed aggettivi tratti dal *Canzoniere* (*mesta gente, sospiri, duolo*), sebbene rifunzionalizzati da un punto di vista semantico.

55. Giovanni Canale, Sonetto in *Poesie*, Napoli, Parrino-Mutii, 1694 (prima edizione 1647).

O degli alti edifici alto ornamento
fra nubi insuperbito e torreggiante
che alzasti il capo a guerreggiar col vento
non temendo del ciel l'ira tonante,
5 atterrito, atterrato, in un momento
ti veggio pur da fulmine rotante,
e 'l veglio alato a' danni altrui non lento
volar sopra i suoi danni or trionfante.
Folle chi contro il Tempo erger si crede
10 macchine eccelse. O son di lui rapine
o abbattute dai fulmini le vede.
Sgridino al fasto uman le tue ruine,
e le polveri tue facciano fede
che han l'altezze i precipizi al fine.

Il testo di Giovanni Canale mostra come i disastri causati dai *fulmini* condividano lo stesso immaginario di eruzioni e terremoti. La prima quartina infatti descrive attraverso il lessico vesuviano una *comparatio* tra la torre di Babele e l'anonimo edificio del poeta (*fra nubi insuperbito... alzasti il capo a guerreggiar col vento*, vv. 2-3).

La seconda quartina introduce Giove, dio dei fulmini, a cui sono attribuite però le caratteristiche del padre Saturno, dio del tempo. Tale sovrapposizione

⁸⁰ Sulla scelta del lessico petrarchesco come 'canone' di scrittura degli accademici Investiganti si rimanda al commento al testo n. 19 della sezione amorosa.

figurale è attuata attraverso il sintagma *veglia alato* (v. 7), che è probabile ripresa da Stazio (*Silvae*, III) o da Dante (*Inferno*, XIV, vv. 94-120).⁸¹

La prima terzina rivela l'intento morale del sonetto, che è connesso al motivo dello scorrere del tempo, e al *tòpos* della *omnia vanitas* di tradizione biblica.⁸² Quest'ultimo permette al poeta di sviluppare l'immagine delle *macchine eccelse* e dei prodotti dell'ingegno umano costretti a cadere di fronte all'azione del *Tempus edax rerum* (vv. 9-10).⁸³

La forte vena moralistica del testo è confermata nella seconda terzina, dove il poeta si rivolge in apostrofe all'edificio distrutto: *sgridino... le tue ruine / e le polveri tue facciano fede / che han l'altezze i precipizi al fine* (vv. 12-14). Questi versi, che sono legati al *tòpos* delle rovine, riassumono il senso dell'intero sonetto: la vanità del *fasto uman* (v. 12).

.

In questo testo, sebbene Claudio Mutini indichi per Canale uno stile tardomarinista,⁸⁴ ci confrontiamo con una scrittura chiaramente moderata. Nei 14 versi che compongono il sonetto si segnala una sola figura etimologica (*atterrito... atterrato*, v. 5), una metafora del genitivo (*del ciel l'ira tonante*, v. 4),⁸⁵ e un richiamo intertestuale a un madrigale di Tomaso Stigliani.⁸⁶

⁸¹ Sull'utilizzo di Stazio nella poesia lirica meridionale siamo intervenuti nel commento al testo n. 40. Per quanto riguarda l'immagine del *veglia alato*, essa ha lunga tradizione letteraria ed è presente anche in Virgilio (*Eneide*, VI) e nel Vecchio Testamento (Daniele II, 31-33).

⁸² Cfr. Ecclesiaste 12, 9.15. Cfr. anche Petrarca, *Africa*, VI, vv. 885-918.

⁸³ Si rimanda almeno a BONITO V., *L'occhio del tempo: l'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, Bologna, CLUEB, 1995. L'emistichio latino con cui riassumiamo l'immagine è tratto da Ovidio, *Metamorfosi*, XV, v. 234.

⁸⁴ MUTINI C., *Giovanni Canale*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, Roma, Treccani, 1974.

⁸⁵ Con metafora del genitivo si intende l'unione di un metaforizzato con un metaforizzante in cui il secondo risulta il complemento di specificazione del primo (cfr. PICCHIORRI E., *La metafora nella poesia barocca: soluzioni linguistiche e stilistiche*, in «Studi medievali e moderni», a. 20, n. 1, 2016).

⁸⁶ «G'è macchina sublime, or mossa umile, / Che, quasi gran cadavere ti giaci: / Non da Goti o da Traci, / Ma della lunga età battuta al piano: / In tè lo stuolo umano / Si specchi e'l morir (dica) / Non si perdona à i sassi / Quanto men dunque à un'uomo perdonerassi?», Tomaso Stigliani, *Canzoniere*, Roma-Venezia, Manelfi-Deuchino, 1625, *Sopra la caduta della torre di Parma*.

56. Id. IBIDEM, *A Santa Maria dell'Olmo in tempo di Piogge per l'ottenuta Serenità*.

Avea nel Ciel traslato il Dio del Mare
L'ondoso Impero ad inondar la Terra
Che 'l mar, la terra, e 'l ciel pareano un mare
Sommerso il Sol nel Ciel e 'l Giorno in Terra;
5 Quando Colei, che 'l nome ebbe dal Mare
Fugò le Nubi, e rasciugò la Terra,
E 'l dì sepolto in quel piovoso Mare
Lieto risorse a rallegrar la Terra,
Se coi begli occhi diè la calma al Mare,
10 Se con gli sguardi rabellì la Terra
Stupor non è, perchè di Grazie un Mare,
Maria lume del Ciel, Sol della Terra
Adorin sempre e Cielo, e Terra, e Mare,
Che dà contento in Cielo, in Mare, in Terra.

Tra i numerosi componimenti che riportano l'azione di santi e di sante (come San Rocco, San Pietro e San Gennaro), il secondo sonetto di Giovanni Canale è dedicato a Maria dell'Olmo, patrona di Cava.⁸⁷ Esso dipinge una scena di maremoto chiaramente fittizia, il cui scopo è soltanto una celebrazione delle virtù della santa.

La prima quartina si apre con la confusione del cielo e del mare per azione di Nettuno (*il Dio del Mare*, v. 1), che ha il potere di sconvolgere l'ordine del cosmo. La confusione degli elementi naturali (*Cielo, Terra, Mare*, vv. 1-4) è l'immagine che regge l'intera struttura del testo, in una lunga sequenza di figure retoriche estesa fino all'ultimo verso: chiasmi, polittoti, metafore e iperboli.

Il pretesto di una rappresentazione così particolare è offerto al poeta dalla somiglianza tra il cognome de Marinis, il dedicatario della poesia,⁸⁸ e il nome Maria. Su tale omonimia Canale intreccia nella seconda quartina una sapiente

⁸⁷ Poche notizie di inquadramento storico: nel 1672 Maria è canonizzata come santa patrona di Cava (città natale del poeta). Precedentemente, una chiesa a lei dedicata risulta trovarsi a Thiene (nel 1612), luogo delle prime apparizioni della santa, che si registrano a partire dal 1529.

⁸⁸ Il paratesto dell'edizione del 1647 riporta: *Al Signor Tommaso de Marinis*.

ripresa di un verso dell'*Adone* (I, 9): *colei che'l nome ebbe dal mare* = *Colei, che'l nome ebbe dal Mare* (v. 5).

Il nome della santa patrona di Cava viene rivelato soltanto nell'ultima terzina, dove gli elementi della Natura sono nuovamente condensati in un unico sfondo (*e Cielo, e Terra, e Mare*, v. 13). In questi versi essi trovano però il giusto equilibrio grazie all'azione di *Maria lume del Ciel* (v. 12), che col solo sguardo (v. 11) riesce a domare il disastro: *Maria, Sol della Terra [...] Che dà contento in Cielo, in Mare, in Terra* (vv. 12, 14).

Rime celebrative o encomiastiche

57. Antonio Basso, *Al Padre Giovan Battista Mascolo Della Compagnia di Gesù*
in *Poesie*, Napoli, Gaffaro, 1645.

Vesuvio, che, de l'aria entro il sentiero,
Emulo di Parnaso, ergea due cime,
Quasi; d'Alcide in pugna, Acheloo fiero,
D'un corno scemo, or l'ampia fronte opprime.
5 Ed ove oltr'ogni Monte ergeasi altero,
Or sol di sommo a pena il nome esprime:
Ove Libero avea libero impero,
Or vien, che di Pluton Reggia si stime.
Ma se Vulcan l'estinse, a vita il chiama,
10 Per te, saggio Scrittor, di Palla or l'arte;
E fai l'altra sua fiamma, aurea sua fama.
S'ei, con lingua di foco, a noi sue sparte
Viscere espresse; al prisc'onor s'acclama,
Con favella d'inchiostro, oggi in tue carte.

Il primo testo delle *Rime* celebrative è un componimento di Antonio Basso a tema eruttivo. È interessante notare come in questo sonetto il Vesuvio non appaia più 'fiero' o 'altero' come nei componimenti finora illustrati, e il suo 'incendio' non ricordi nulla della potenza della famosa eruzione. Il monte si mostra mancante di un *corno* (quando un tempo si ergeva su *due cime*, *emulo di Parnaso*, v. 2), e di quanto poteva essere "sommo" gli rimane solo il nome (sc. Monte Somma).

Ciò che prima era *impero* di ardore e furore baccante (*Ove Libero avea libero impero*, v. 7) è ora luogo dei morti (*Or... la Reggia... di Pluton si stime*, v. 8). Una considerazione che permette al poeta di inserire nella seconda quartina il *tòpos* del *locus amoenus* distrutto (cfr. *supra* testo n. 26): una volta avvenuta l'eruzione, il monte ha perduto la bellezza che lo caratterizzava, ed è ora un luogo desolato.

Questa immagine è sviluppata anche nelle due terzine, dove al poeta è assegnato il compito di far rivivere *il prisc'onor* del vulcano attraverso *l'arte... di Palla* (Atena), ovvero tramite la sua scrittura (v. 10). Se infatti il Vulcano

con lingua di foco, a noi sue sparte / Viscere espresse, allora Antonio Basso potrà fare della sua fiamma... l'aurea sua fama (vv. 11-13).¹

Il presente sonetto rivela uno stile decisamente marinista, rinvenibile sia nella strutturazione del lessico, che è ricco di concetti e di metafore, sia nella sintassi, che è fortemente frammentata.

Il frequente utilizzo di *calembours*, di figure etimologiche (*Liberò avea libero*), e di enjambement, inquadrerebbe il componimento nell'ottica di un marinismo seguito pedissequamente, come vorrebbe anche Enrico Malato.² Tuttavia l'erudizione che il poeta dimostra di possedere nei confronti dell'intera tradizione letteraria napoletana, farebbe piuttosto pensare a un rinnovamento del 'canone' marinista.

Tra gli ipotesti individuabili si segnalano soprattutto Sannazaro e Tasso (per riprese di sintagmi come *prisc'onor*, *d'Alcide in pugna*, *Acheloo fiero*, etc.),³ ma risultano evidenti anche prestiti dai poeti contemporanei (come l'immagine della *lingua di foco*, che è presente in Paolo Maresca, testo n. 28, Andrea Santa Maria, testo n. 34, ed altri).

¹ Il componimento riprende temi e motivi della lettera prefatoria all'*Ode al Vesuvio per l'incendio rinovato* di Girolamo Fontanella, cit. *Lettera a monsignor Herrera, 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. [...]».

² MALATO E., *Antonio Basso* in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 7, Roma, Treccani, 1970.

³ Per la seconda immagine si veda soprattutto Torquato Tasso, *Rime*, cit., 1480 v.1: *Come Acheloo d'Ercole invito*.

58. Giuseppe Battista, *All'eccellenza del signor Conte d'Oñate, Vicerè di Napoli* in *Delle Poesie meliche*, Parte I e II, Venezia, Baba, 1646.

Vizii, fuggite, ed infra i Garamanti
ite veloci a stabilirvi il regno.
Punito è qui quel temerario ingegno
che da' vostri consigli usurpa i vanti.

5 Di quanto opraro un tempo i Radamanti
giunge con pari loda Innico al segno,
e fatto di Partenope sostegno,
all'umide sue gote asciuga i pianti.

Virtù, ritorna! Il nume tuo vedrai
10 chi su gli altari entro i delubri adore
e chi versi a' tuoi piedi aureo tributo.
Questi a cui spira in mezzo al petto i rai
d'un profondo saper l'alto Motore,
ha in man lo scettro, ed è lo scettro occhiuto.

Il testo di Giuseppe Battista si apre con un'apostrofe ai vizii (v. 1), un'allegoria dei tumultuosi che è possibile ricostruire dal titolo. Il *Conte di Oñate* a cui esso fa riferimento, infatti, fu il condottiero che sedò i tumulti di Napoli del 1647-1648.⁴

Questo gruppo di rivoltosi viene iperbolicamente intimato dal poeta a trasferirsi nel Sahara, dove per tradizione letteraria era sito il regno della tribù dei *Garamanti* (v. 1), una popolazione che sta a indicare i limiti del mondo conosciuto.

La seconda quartina si apre con un riferimento al mitologico re di Creta, Radamante, che da una parte richiama un 'gioco' figurale coi sopracitati *Garamanti* (Garamante è infatti il nome di un nipote di Minosse), dall'altra permette di sviluppare un immaginario infernale: Radamante, o Radamanto, è uno dei giudici del Tartaro secondo il mito antico. Figura di dio imparziale, esso funge da paragone per *Innico* (v. 6), ovvero Íñigo Vélez de Guevara, ottavo conte di Oñate e Viceré napoletano.

⁴ Per una ricostruzione delle vicende che videro impegnato il Conte di Oñate (futuro Viceré di Napoli) si rimanda al commento al testo n. 68.

È ovviamente *Partenope* a fare da sfondo a questi numerosi riferimenti, come il poeta rivela nel distico finale della seconda quartina (v. 7). In questi versi la città è rappresentata come una donna a cui il condottiero fa *da sostegno* e *asciuga i pianti* (vv. 7-8). Le azioni di Guevara riporteranno infatti Napoli all'antica *Virtù* (v. 9), come dimostra l'emblema della terzina finale, lo *scettro occhiuto* (v. 14), simbolo della vigilanza e della lungimiranza del regnante.⁵

Lo stile del poeta, che in giovinezza fu accademico Ozioso, è chiaramente gesuitico, come dimostra non solo l'utilizzo degli emblemi, ma anche l'ampia cornice morale in cui è inserito questo testo celebrativo.⁶ La tendenza allo sperimentalismo di Giuseppe Battista è segnalata anche da Enzo Girardi. Lo studioso mette in luce soprattutto le polemiche che il poeta avrebbe suscitato coi compatrioti Giovanni Cicinelli (autore della *Censura del poetare moderno*, Napoli, 1672) e Federico Meninni, su cui avremo modo di tornare nei testi successivi.⁷

59. Giovanni Canale, *Per lo novo Porto, che si fa per ordine dell'Eccellentissimo Signor Don Pietro d'Aragona Viceré di Napoli*, in *Poesie*, Venezia, Conzatti, 1647.

A sconvolgere il Mare Eolo sprigioni
Dalla cupa spelonca orridi i Venti,
E 'n compagnia de' torbidi Orioni
I Tifi più eruditi egli spaventi.
5 Che non potrà co i Vortici frementi,
Che non farà co i mormoranti suoni
Nel Porto naufragar Legni correnti,⁸
Che l'orgoglioso ardir resta schernito
Da Pietro omai, ch'apre alla terra il seno,

⁵ Cfr. BONDI F., *Il principe per emblemi, Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2016. Per l'emblema dello scettro si rimanda al testo n. 64.

⁶ Si ricorda al lettore che sull'ibridismo della poesia disastrosa, che spesso 'intreccia' i motivi religiosi con quelli celebrativi, siamo intervenuti nell'Introduzione.

⁷ GIRARDI E. N., *Giuseppe Battista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Treccani, 1970.

⁸ La seconda quartina manca di un verso, sia nella stampa del 1647 che nelle successive.

10 Vi forma nuovo Mar, sicuro lito.

Regio valor: s'egli ritiene a freno
Partenope, or punisce il Vento ardito
Ed in Calma imprigiona il Mar Tirreno.

Il testo di Giovanni Canale, sebbene legato a una vicenda storica, come si ricava dal titolo, mette in scena un disastro fittizio. Esso si apre con un invito sprezzante al dio *Eolo* affinché *sprigioni gli orridi... venti* (vv. 1-2) – rappresentati dalle figure mitologiche di Tifo e di Orione –, e con *vortici frementi* provochi naufragi nel porto di Napoli (v. 5).

Ogni suo tentativo di distruzione, afferma il poeta, non potrà che rivelarsi inutile di fronte al *nuovo Mar*, al *sicuro lito* creato da Pietro Antonio D'Aragona (v. 10), viceré napoletano dal 1666 al 1671,⁹ in questi versi rappresentato come un eroe contemporaneo.

L'imponente opera portuale è infatti il simbolo del *regio valor* del sovrano (v. 11), come si legge nella terzina finale. Essa tiene Napoli *a freno*, *punisce il vento ardito*, ed *imprigiona il mar Tirreno* (vv. 12-14), domando in questo modo il disastro incipiente.

Lo stile di Canale è nelle *Poesie* decisamente marinista, come si è rilevato anche nei precedenti testi religiosi (i nn. 55-56). Esso privilegia l'aggettivazione abbondante (*cupa spelonca orridi i Venti, Vortici frementi, Vento ardito*), le ripetizioni (*Che non potrà, Che non farà*), gli iperbati e gli anacoluti (*Che non potrà co i Vortici frementi, / Che non farà co i mormoranti suoni / Nel Porto naufragar Legni correnti, // Che l'orgoglioso ardir resta schernito / Da Pietro omai*).

Dal punto di vista tematico questo testo celebrativo si inserisce appieno nella categoria dei disastri 'domati' da un agente esterno, che questi sia un uomo, una donna o una figura divina. Esso si rivela inoltre un'importante testimonianza di come il *tòpos* dei disastri sia in tal modo sviluppato nella lirica barocca da divenire anche solo un 'pretesto' narrativo per descrivere qualunque avvenimento (cfr. *supra* testo n. 51).

⁹ È opportuno sottolineare che nell'anno indicato nella poesia Pietro Antonio D'Aragona non era Viceré napoletano, ma ricopriva ancora il ruolo di Viceré di Catalogna.

60. Antonio Muscettola, *Nelle presenti calamità d'Italia s'ammira non men' il senno, che la pietà della serenissima Repubblica di Venezia*, in *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659.

- Fuor del Tartareo chiostro
L'atre penne spiegò Furia spietata;
Avvinta il crin di sanguinose bende;
Vibra l'orrido Mostro
- 5 D'incendio Acheronteo teda infocata.
E di cieco furor l'Europa accende.
La destra armata stende,
E percotendo i timpani guerrieri,
Chiama a stragi esecrande i cor più fieri:
- 10 Sotto gl'infausti auspici
S'arman turbe fedeli, e i cor insani
Tragedie lagrimose offrono a Marte;
Con vicende infelici
Caggiono or questi, or quegli; i monti, e' piani
- 15 Copron le membra lacerate, e sparte;
Ma più, che 'n altra parte,
Ne la misera Italia atti funesti
Spiegano ogni or gl'infuriati Oresti:
Giù per l'alpi selvagge
- 20 Miro tutt'or di popoli rabbiosi
Ad inondarle il sen calar torrenti;
Preme l'amene piagge
Vasto pelago d'armi, e i campi erbosi
Pestano con furor grandini ardenti;
- 25 Inceneriti, e spenti
Caggion gli eccelsi tetti, un punto solo
Torri fulminatrici adegua al suolo:
Con memorandi scempi
Spazia per tutto il ferro, e l'odio ingiusto
- 30 Non rammenta ragion, sprezza pietade;
Entro a' sagrati tempi
Ondeggia il sangue, e di catene onusto
Vittima fatto il sacerdote cade,
Per le deserte strade

35 D'estinti Duci senza onor di fossa
 Avanzo degli augei biancheggian l'ossa.
 Da gemiti, e sospiri
 Suonan rotti del'aria i campi vasti,
 Per tutto erra il dolor, la tema, e 'l lutto;
 40 De tuoi sciocchi deliri,
 De le discordie tue, de' tuoi gran fasti,
 Italia traviata è questo il frutto;
 E pur col ciglio asciutto,
 Anzi lieti, il tuo danno, e' lor perigli
 45 Mirano (oh stolti) i tuoi superbi figli:
 Tra sciagure cotante,
 Ch'all'infelice in sen piover non cessa
 La giusta ira del cielo, e 'l proprio errore,
 O de l'Adria spumante
 50 Alta Reina, e del'Esperia oppressa
 Unica speme, ed immortal'onore,
 A te volgo il mio core,
 E se per l'altrui insanie ogni or m'adiro.
 La tua virtude ossequioso ammiro;
 55 Regger con aureo freno
 Remoti regni, e il torbido Oceano
 Far, che 'l tuo scettro riverente adori:
 Al tempio vizio in seno
 Piover castighi, e con profusa mano
 60 Fregiar virtù de' più bramati onori;
 Perché di gemme, e d'ori
 Colmi a' Numi del ciel s'ergan gli altari,
 Empiendo i templi, impoverir gli Erari,
 Son tuoi soliti pregi
 65 O de' più saggi, e bellicosi Eroi
 Gloriosa città chiara nudrice;
 Ma con vanti più egregi
 La gloria tua da gli odorati Eoi
 Corra al'estrema Occidental pendice,
 70 Se con saver felice
 Ad onta puoi de la Tartarea face,
 Dentro il tuo grembo alimentar la pace;

Contra i suoi regni stessi
 S'armi il popol di Dio, d'armi maligne
 75 Il tuo sereno ciel non teme i lampi:
 Di funebri cipressi
 Cinto l'ispide chiome, orme sanguigne
 Marte crudel per l'universo stampi,
 Dentro i tuoi vasti campi
 80 Fa la Pallade tua mai sempre viva
 Carca di frutti verdeggier l'oliva;
 E s'avien pur, che impugne
 Con la fulminea man l'asta tremenda,
 Per atterrir, per debellar giganti,
 85 A sanguinose pugne
 Ne' martiali agon non fia, che scenda
 Da folle ardir non provocata avanti,
 Che son tuoi propri vanti
 Far, che mai sempre di tue schiere armate
 90 Araldo sia Ragion, Duce Pietate:
 O con qual rabbia mosse
 Nel' Italico ciel fera procella
 Di superbo imperante il cor guerriero!
 Mille città percosse
 95 Fur dal suo sdegno, e già piangeasi ancella
 L'alta Reina del Latino Impero,
 Ma il Successor di Piero
 Del tuo valor, del proprio rischio accorto,
 Ti corse in seno, e ritrovommi il porto;
 100 Di cento regni, e cento
 Un sol regno formato, a nostro scempio
 Armato mova l'Ottomano atroce.
 Sempre o trafitto, o spento
 Dall'invitto tuo ferro il popol'empio
 105 Mandò sue Lune ad inchinar la Croce:
 E su la Dittea foce
 Or chi non mira incontro a Tracio orgoglio
 Il tuo egregio valor già fatto scoglio?
 Ma folle, ove ti mena
 110 Per vagheggiar di tante glorie il lume,

Devota ambition lungi dal segno?
 Deh frena omai, deh frena
 De le palustri tue cerate piume
 L'eccelso volo a temerario ingegno;
 115 Del tempestoso regno
 Per troppo alzar l'ambitiose penne
 Già volante garzon gioco divenne.

Il testo di Muscettola si caratterizza per l'abbondante campionario di immagini del disastro. Questo folto repertorio catastrofico è presente fin dal prima strofe: *tartareo chiostro, Furia spietata, sanguinose bende, orrido Mostro, incendio Acheronteo, cieco furor, stragi esecrande* (vv. 1-9).

La seconda stanza, tra *infausti auspici, tragedie lagrimose, membra lacerate, e atti funesti* (vv. 10-17), continua la lista di sintagmi legati alla catastrofe, e rivela una cruenta scena di guerra in cui *fedeli... a Marte, s'arman... i cor insani della misera Italia* (vv. 11, 17).

Lo sfondo bellico viene completamente svelato nella terza stanza, dove *popoli rabbiosi* si riversano *giù per l'alpi selvagge*, e un *vasto pelago d'arme... preme l'amene piagge* (vv. 19-22). Alla furia di questi guerrieri, che viene descritta tramite l'allegoria di una tempesta, seguono icastiche scene di disfacimento urbano, in cui *caggion gli eccelsi tetti*, rasi al suolo dai 'fulmini' dei bellicos, e numerose vittime si spargono *per le deserte strade* (vv. 26, 34).

Con memorandi scempi, il ferro dei nemici armati (vv. 28-29) sembra non arrestarsi di fronte a nulla, mentre tutto intorno *il sangue... ondeggia*, e *il sacerdote cade* (vv. 32-33). Tra atti empì e sanguinari, la quarta stanza si chiude con un'immagine iliadica, dove i cadaveri insepolti sono ridotti ad *avanzo degli augei* (v. 36). Sullo sfondo *i campi... suonan rotti... da gemiti, e sospiri*, e *il dolor* di un'Italia... *traviata* (vv. 38-42) copre l'intera sezione centrale del componimento.

La descrizione delle numerose *sciagure* del XVII secolo si interrompe nella sesta strofe, dove il poeta si rivolge a Venezia (*l'alta reina*, v. 50), ultima speranza non solo per l'Italia, ma soprattutto per l'*Esperia oppressa*, impegnata in quegli anni in sanguinose battaglie navali sul mare Adriatico (*l'Adria spumante*, vv. 49-51).¹⁰

¹⁰ Il poeta fa probabilmente riferimento agli eventi della guerra di Candia, ancora in atto alla data di pubblicazione della raccolta. L'evento bellico, che durò dal 1645 al 1669, vide infatti

Gli elogi alla città si estendono fino alla undicesima strofe, dove l'attenzione è nuovamente spostata sugli effetti della guerra, *fera procella nell'italico ciel* (v. 92). È solo nella dodicesima stanza che si rivela l'attore di queste scempiaggini, *l'Ottomano atroce*, a cui il *valor* di Venezia si oppone in funzione di *scoglio* (vv. 102, 108).

L'ultima strofe si chiude con un inserto mitologico sulla vicenda di Dedalo e Icaro. Esso funge da monito contro la *hybris*, la *devota ambition* della 'gloriosa' Venezia, che se non frenata a tempo potrebbe trasformare la vittoria (*l'eccelso volo*) in un'inarrestabile caduta (vv. 111-114).

Come indicato nelle precedenti sezioni (cfr. i testi nn. 10-13, 39), lo stile di Muscettola rivelerebbe nei componimenti lunghi un'adesione al petrarchismo, una tendenza che è in realtà qui evidenziabile solo in poche riprese lessicali dal *Canzoniere*, come i sintagmi *amene piagge* e *campi erbosi*. La presente canzone sembra infatti mirare a un convinto marinismo, come dimostra sia il piano fonetico, a causa del gran numero di consonanze e di rispondeenze interne tra le rime, sia quello sintattico, attraverso i frequenti concetti (*Tartareo chiostro*, *Tartarea face*, *orme sanguigne* etc.) e un periodare decisamente complesso.

61. Id. in IBIDEM, *Per li tumulti di Napoli sedati dal Signor Don Giovanni d'Austria*.

D'angui crinita dal tartareo tetto,
spargendo ira e furor, sorse Megera,
e la facella sua squallida e nera
l'orbe tutto infammò, rotando, Aletto.

5 Del Dio Bifronte a disserrar le porte
i fulmini avventò nume sanguigno,
ed al fragor di strepitoso ordigno
in sul Sebeto si aggirò la morte:
e quai sul lido suo vide il Tirreno
10 di barbaro furore empì vestigi,

congiunte due antiche nemiche contro l'impero turco, la Repubblica di Venezia e la Corona di Spagna (le quali si erano fronteggiate nella guerra di Gradisca del 1615-1617).

mentre percossa il cor da' numi stigi
 sdegnò plebe infedel l'austriaco freno!
 In dispietati incendi arder fur visti
 d'illustri fabri gl'immortai lavori;
 15 fur la sete, le gemme e gli ostri e gli ori
 di fiamme ingiuste momentanei acquisti.
 A le vite più auguste i degni stami
 troncò il furor de le masnade ultrici;
 lungi da' busti lor teschi infelici
 20 fer diadema funesto a' tetti infami.
 A fulminar le ribellanti mura
 mille e più si drizzar bronzi tonanti;
 cadder tocchi dal ferro i sassi infranti,
 cadaveri in un punto e sepoltura.
 25 Dal patrizio valor mirò la plebe
 innestarsi a le palme atri cipressi;
 da nobil ferro i sollevati oppressi
 col lor vil sangue imporporar la glebe,
 E quali or promettean fere procelle
 30 de l'armato Orïon gl'infausti lampi!
 Ma veggio, ecco, illustrar gli eterei campi
 di felice splendor propizie stelle.
 Per te, germe sovrano del rege ibero,
 fuggon negli antri lor gli euri frementi,
 35 e degli astri infelici i lumi spenti,
 piove influssi benigni il ciel guerriero;
 per te di sangue rosseggianti i fiumi
 non portano al Tirren tributi orrendi;
 per te nel patrio suol funesti incendi
 40 non inalzano al ciel torbidi fumi;
 Per te, di Marte l'armonia sepulta,
 corron cetre a sferzar plettri festivi;
 e per te, cinta di palladi ulivi,
 tra noi la pace sospirata esulta.
 45 Tanto può, tanto fa de' suoi bei giorni
 l'ispano eroe nel giovinetto aprile:
 or che fia alor che di virtù senile
 gli anni robusti suoi sien resi adorni?

Già veggio a circondargli il crine invitto
 50 Nutrir le palme ossequiosa Idume,
 e di sue glorie riverente al nume
 erger colossi memorandi Egitto;
 Veggio di sue virtùdi a' vasti abissi
 offrir tributi il galileo Giordano,
 55 e de l'armi al fulgor fuggir lontano
 la tracia luna paventando eclissi.
 Deh, Francesco immortal, temprà la cetra
 ond'eterni gli eroi, fulmini gli anni;
 e de le note in su' canori vanni
 60 il semideo garzon porta ne l'etra.
 Se de le glorie sue porgi il tuo canto,
 che da se stesso ancor chiaro rimbomba,
 Tebe la lira e la famosa tromba
 al tuo piè chinerà stupida Manto.

Il secondo testo di Antonio Muscettola è incentrato sui tumulti del 1647-'48 e sulla figura di Don Giovanni d'Austria (cfr. *infra* testi nn. 65, 68), il condottiero che affiancò Vélez de Guevara nella battaglia contro i rivoltosi, e che lo aiutò nell'opera di restaurazione del potere spagnolo.

La prima strofe del componimento comincia in *medias res*, presentando uno scenario infernale (il *tartareo tetto*, v. 1),¹¹ con le figure che ne sono caratteristiche: *Megera* e *Aletto* (vv. 2, 4). Le due Furie, *agitando la facella* [...] *squallida e nera* [...] incendiano *l'orbe tutto* e spargono *ira e furor* (vv. 1-4).

La seconda stanza continua questo immaginario orrorifico, e si apre col tempio di Giano (v. 5), immagine tipica della pace turbata. Negli stessi versi il poeta descrive lo sconvolgimento degli ordini naturali, rappresentati dal *Sebeto*

¹¹ Tra i concetti più frequenti del *corpus*, esso è utilizzato soprattutto per descrivere i disastri eruttivi, con numerose varianti: *tartarea lampa* (Francesco Matteo Adamo, sonetto in *L'avampante ed avampato Vesuvio*, cit.), *tartareo loco* (Baldassarre Pisani, *Bella ninfa caduta nel Vesuvio*, in *Poesie liriche*, cit.), *tartarei Tifei* (Biagio Cusano, *Mentre nella festa della Madonna Santissima del Carmelo l'incendio del Vesuvio minacciava rovine priegossi la Vergine che ne liberasse Napoli*, in *Poesie sacre*, cit.), e così via.

e dal *Tirreno* (vv. 8-11), lo sfondo che nella terza strofe permette alla *plebe infedele* di entrare in azione (v. 12).

Essa procede *in dispietati incendi* (v. 13) distruggendo tutto quanto le si pari davanti, *le gemme e gli ostri e gli ori*, mentre intorno *teschi infelici* ritraggono cruenti scenari di morte (vv. 15-20). L'azione delle *masnade ultrici* si sviluppa per la quarta e la quinta strofe, mentre nella sesta e nella settima le si oppone il *patrizio valor* del condottiero (v. 25).

L'arrivo di Giovanni d'Austria segna un ulteriore rovescio degli elementi naturali, che da funesti (*de l'armato Orion gl'infausti lampi!*, v. 30) ritornano proprizi (*Ma veggio, ecco, illustrar gli eterei campi*, v. 31). La sua vittoria è infatti certa, in quanto predetta da *stelle*, che nell'ottava strofe brillano *propizie* di *felice splendor* (v. 32).¹²

Lo sfondo astrale dell'ottava stanza produce uno 'stacco' con la sezione successiva (ripartendo il testo in due sezioni da otto strofi), la quale è dedicata interamente al condottiero. Don Giovanni riporta all'ordine sia la natura sconvolta (*Per te, germe sovran del rege ibero, / fuggon negli antri lor gli euri frementi*) sia la civiltà destituita (*e per te, cinta di palladi ulivi, / tra noi la pace sospirata esulta*, vv. 33-44). Il suo elogio procede lungo motivi tipizzati per i condottieri spagnoli (*crine invitto, ispano eroe* etc.) e si dilunga fino alla terzultima strofe.

I versi di chiusura del testo riportano un'apostrofe all'amico poeta di Antonio Muscettola, Francesco Dentice (*supra*, testi nn. 15, 44), affinché egli *tempri la cetra...* per 'eternare' *il semideo garzon* e *le glorie sue* (vv. 57-60). La dedica al sodale, che è ricavata dal paratesto: *Al signor Don Francesco Dentice*,¹³ è uno degli elementi 'interni' che testimoniano la fitta rete di scambi tra poeti di diverse Accademie, nella creazione di quanto si rivela una cultura fortemente omogenea del Meridione barocco (cfr. *supra*, Introduzione).

Poeta di difficile inquadramento letterario, a causa della partecipazione a numerose Accademie come quella degli Oziosi, dei Gelati e degli Incogniti, (indicative della frequentazione di una variegata geografia culturale che va da Napoli a Firenze, a Bologna, a Venezia), Muscettola si mostra in questo testo vicino alle istanze del tardobarocco. L'intera struttura della canzone è infatti

¹² Sul motivo 'astrale' nella poesia dei disastri si rimanda al commento ai testi nn. 5, 28.

¹³ Sul legame tra Antonio Muscettola e Francesco Dentice Cfr. Marco Leone, *Antonio Muscettola*, op. cit.

retta dalla progressione delle metafore, che permettono l'andamento della 'narrazione'. Tra la *facella* della serpentina *Aletto* e i *fulmini* del *nume sanguigno* si inserisce la prima parte del testo, ovvero la *descriptio*.¹⁴ Tra i *dispietati incendi* delle *fiamme ingiuste* e il *patrizio valor* del *nobil ferro* si colloca la *comparatio*, in cui la rivolta è descritta con lo stesso lessico dell'eruzione vesuviana (ovvero la lotta dei giganti contro gli Olimpi e la metaforizzazione del tumulto in un torrente inarrestabile).¹⁵ Tra le *propizie stelle* e l'*ispano eroe* si colloca infine il *récit*, che vede Don Giovanni paragonato agli eroi antichi, e un sovvertimento della situazione che porta al termine della catastrofe.

62. Antonio de' Rossi, *Si invitano i poeti napoletani alle lodi del signore di Oñate per le cose da lui operate a favore della Corona di Spagna nelle rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648* in *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661.

Voi, del vago Tirren cigni canori,
 cui l'alme a traer dal ruginoso oblio
 infiamma i bei pensier nobil desio,
 gli eroi fregiando d'immortali allori,
 5 del gran Guevara ad eternar gli onori,
 furor v'accenda del castalio dio:
 gloria più rara il dolce stil natio
 trarrà di lui i bellici fulgori.
 Ché s'al cigno di Manto il pio Troiano
 10 e di Smirna al cantor valse Pelide
 recar ne' pregi suoi vanto sovrano,
 che fia per questi, a cui maggior non vide
 la prisca età? Questi ch'al cielo ispano
 sorse novel, ma più sagace Alcide?

¹⁴ Cfr. BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit.

¹⁵ Si noti inoltre come ai versi 21 ss., le difese dei rivoltosi siano definite *ribellanti mura* 'fulminate' dall'*austriaco valor*, e come nelle strofi precedenti gli stessi tumultuosi siano visti [...] in *dispietati incendi arder*.

Il testo di de' Rossi è incentrato sul tema dei moti rivoluzionari del '47-'48, come riporta il titolo dell'edizione del 1661. L'intero sonetto è volto alla celebrazione di Don Iñigo Vélez de Guevara, Conte di Oñate e Viceré di Napoli (1648-1653), personaggio di frequente rappresentato nelle liriche napoletane a sfondo disastroso.¹⁶

Il condottiero, che ristabili l'ordine destituito a causa della rivolta, è come vedremo inquadrato nell'ottica dell'eroe mitologico, la cui figura è rappresentata dall'*Alcide* (v. 14), il semidio che nella tradizione magnogreca ha la funzione di eroe civilizzatore. L'allegoria mitica è posta in chiusura del sonetto, per poter 'funzionare' da emblema, nello stesso schema individuato nei testi precedenti (ad esempio il n. 9).

La prima quartina del componimento si apre con un'apostrofe in cui il poeta si rivolge ai *cigni canori... del Tirren* (v. 1), allegoria dei poeti napoletani. Questi sono invitati a *traer dal ruginoso oblio* le memorie di eroi e condottieri, per 'fregarli' *d'immortali allori* (vv. 2, 4). Lo scopo è quello di 'eternare' il *gran Guevara* (v. 5), la cui lode si estende per l'intera seconda quartina: *gloria più rara il dolce stil natio / trarrà di lui i bellici fulgori* (vv. 7-8).

La prima terzina si apre con un paragone tra il Viceré e gli eroi del mito classico, Achille ed Enea, nominati attraverso i poeti che ne hanno rese celebri le gesta: Virgilio, il *cigno* di Mantova, e Omero, quello di Smirne (vv. 9-10). Questo paragone con gli antichi continua nella seconda terzina, che chiude il sonetto in forma epigrammatica, sovrapponendo l'eroe *ispano* a Ercole (vv. 13-14).

Si delinea in questo modo l'emblema del *dux clemens*, ovvero del condottiero virtuoso, simboleggiata da una corona d'alloro e da due spade incrociate poste al centro del *cielo*. Quest'ultime sebbene mai nominate nel testo, sono richiamate dalla presenza dei due guerrieri mitici, e visualizzate attraverso il lessico della guerra: gli aggettivi *ruginoso* e *bellico*, le *fulgori*, la *gloria* e il *vanto sovrano*.

¹⁶ Si veda ad esempio *supra* il testo n. 58 di Giuseppe Battista.



3. *Duodecim certamina Herculis* in Alciato, cit. 4. Angermundt, *Emblemata politica*, 1618

63. Id. in IBIDEM, *sonetto 9*.

- Marin guerriero, anzi a i squamosi armenti
 Guerra eccitò co' i canapi ritorti:
 Or di Marte, costui, rende i men forti,
 In riva al bel Tirren, seguaci ardenti.
- 5 Corron costor, quasi in ebbrezza absorti,
 Di faci armati, a divorar gli argenti:
 Resi d'altro furor sciolti torrenti,
 Fan per tutto inondar ruine, e morti.
- In se stesso sconvolta, è in sè divisa
- 10 Partenope, non più festosa, e vaga,
 Or tutta è duol, nel proprio sangue intrisa.
- E di più fieri scempi omai presaga,
 Su meste arene, in bruna spoglia, assisa,
 Al suo grembo gentil di pianto allaga.

Il secondo sonetto di de' Rossi rappresenta un interessante paragone con il testo precedente. Esso è infatti dedicato a Tommaso Aniello di Amalfi, ed è dunque anti-celebrativo. Nella prima quartina il rivoluzionario è descritto come un *Marin guerriero* (v. 1), in breve un 'mostro', su cui è impostata la

metamorfosi dell'intero sfondo urbano: *squamosi armenti... canapi ritorti* e così via (vv. 1-2, 4).¹⁷

Nella seconda quartina il poeta sposta l'attenzione sui *seguaci* del capo della rivolta, la cui furia distruttiva è rappresentata con le stesse immagini dell'eruzione vesuviana. *Costoro* (pronomi che segna il distacco ideologico del poeta dalla vicenda popolare) *corron... in ebbrezza absorti e di faci armati a divorar gli argenti: fan per tutto inondar ruine, e morti* (vv. 5-8).¹⁸

Nelle due terzine, che proseguono la descrizione del disastro, Napoli è raffigurata *in se stesso sconvolta*, e *in sè divisa* a causa dei tumulti (vv. 9-10). Tale scena di dolore è continuata per l'intera sestina, e si chiude con un'immagine di forte impatto emotivo in cui la sirena resta *assisa* mentre *allaga di pianto* il suo *grembo* (vv. 13-14).

Al riguardo è interessante notare come il testo di de' Rossi sembri comunicare con un sonetto di Giuseppe Battista sullo stesso tema (*supra*, testo n. 58). In esso il Viceré Guevara, *fatto di Partenope sostegno*, è rappresentato nell'atto di 'asciugare' *all'umide gote* della sirena *i pianti*,¹⁹ quasi in risposta al 'grembo allagato' di questi versi.

I numerosi componimenti che de' Rossi e i poeti dell'ambiente ecclesiastico dedicano alle vicende della Repubblica Napoletana, e alla esaltazione della Corona Spagnola, rivelano come anche i testi celebrativo-encomiastici rientrino in quell'azione di 'mediazione' politico-religiosa che abbiamo individuato per le *Rime morali*.²⁰

¹⁷ Sull'interpretazione di Masaniello come 'mostro' nel presente sonetto si rimanda al commento allo stesso testo contenuto in ALFANO G., BARBATO M., MAZZUCCHI A., *Tre catastrofi*, op. cit.

¹⁸ Si pensi alle fiamme *divoratrici* del vulcano napoletano, e ai suoi sintagmi più frequenti: *disciolto in fumi*, *Correr di torrenti, e fiumi*, *Di fiamme innalzando ampi torrenti*, *Gran fiume ardente*, *Fiumi di foco*, e così via. Sul Vesuvio come modello di rappresentazione dei disastri meridionali si rimanda all'introduzione e al commento al testo n. 12.

¹⁹ Giuseppe Battista, *All'eccellenza del signor Conte d'Oñate, Viceré di Napoli* in *Poesie meliche*, cit.

²⁰ Cfr. *supra* Introduzione. È qui opportuno spendere poche parole di inquadramento storico sulla rivolta napoletana del '47-'48, a cui numerosi testi della sezione celebrativa fanno riferimento. Dopo la fine della rivolta popolare animata da Masaniello e Giulio Genoino fu infatti istituita la prima "Repubblica napoletana". Essa durò dal 22 ottobre del 1647 (Masaniello

Il presente componimento dimostra quanto la cultura del XVII secolo fosse profondamente influenzata dalla azione politica dei Gesuiti (non a caso de' Rossi è membro della Congregazione de Propaganda Fide di Napoli):²¹ esso 'condanna' le ragioni del popolo, e mostra come queste abbiano distrutto la città.

Come spiegato nell'introduzione, e come risulterà evidente nei testi successivi (cfr. il n. 69), la poesia dei disastri è uno dei mezzi utilizzati dal potere costituito per veicolare ideologie volte al mantenimento dello *status quo*. Essa rientra in breve in quei meccanismi di 'controllo' e di 'manipolazione' con cui la nobiltà napoletana teneva le redini dell'informazione pubblica.

64. Francesco Cappone, *Al Signor Cavalier Fra Giovanni Battista Theodoro* in *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1663.

Poiché le fiamme argive
Spenser l'alta Città, cui bagna il Xanto,
Gran duol premea del pio Troiano il core;
Da le Dardanie rive
5 Ei scioglie i curvi Abeti, e drizza intanto
Per le lubriche vie l'alate prore;
Del Pelasgo furore
Van seco i fidi avanzi, e lieti l'onde
Solcan, volti a cercar l'Itale sponde.
10 Ma per più lidi a pena
Dopo lungo vagar giungean là dove
Del Peloro le piante il Mar flagella:
Quando l'onda Tirrena
Sorge a turbar l'Eolio stuolo, e move
15 Col rabbioso cozzar fiera procella;
A la diurna Stella
I rai furan le nubi, e 'l fosco velo

era morto in luglio dello stesso anno), fino al 5 aprile 1648, data della caduta del forte di Nisida e del rientro in città delle truppe spagnole guidate da Oñate e Don Giovanni (*supra* testo n. 61).

²¹ Cfr. ROSSI G., *Il Viceré, la restaurazione del Viceré Oñate a Napoli dopo la rivoluzione di Masaniello*, Novara, Ladolfi, 2017.

Rischiarà sol co' suoi baleni il Cielo.
 L'empia Scilla vorace
 20 D'Austro a le scosse arrabbia, e disdegnosa
 Mesce al fragor de' tuoni i suoi latrati.
 Qui su colle fugace
 Montan de' flutti, e là tra valle ondosa
 In giù scendon con l'onda i pini alati;
 25 E dovunque girati
 I suoi lumi ha di Frigia il Popol forte
 Non si mira davante altro, che Morte.
 Mentre in tal guisa avviene,
 Che incontro a l'animosa Iliace Gente
 30 Nemico il Ciel baleni, e 'l Mar tempesti;
 Corre d'Enea le vene
 Freddo rigore, e l'affannata mente
 Gl'ingombrano di morte orror funesti;
 Sospira, e gli occhi mesti
 35 Al Ciel volgendo spiega in quelle voci
 De l'afflitto suo cor le doglie atroci.
 O beati Coloro,
 Cui Patria tomba accoglie, e no 'l Destino
 Diè sotto stranio Ciel feretro ignoto:
 40 O de l'Asia martoro
 Forte Germe di Teti Acheo divino,
 Al cui brando Ilion di Genti è voto;
 Perchè fra l'onde a nuoto
 Del Simoe or non avvien, ch'io spento vada
 45 Al fulminar de la crudel tua spada?
 Dunque tua destra invitta
 Ivi render potè col nobil sangue
 Del grand'Ettore estinto il Suol vermiglio,
 E non quest'alma afflitta
 50 Concedendo a la Patria il corpo esangue
 Cacciar dal petto in sempiterno esiglio?
 Al Diomedeo periglio
 A che sottrarmi, o Genitrice Dea,
 S'io qui naufrago poi morir dovea?
 55 Or mentre in cotal guisa

Enea doleasi, a lui del curvo legno
 Squarcia il fiero Aquilone le tese vele;
 S'erge al Cielo improvvisa
 L'onda così, ch'a lo stellato Regno,
 60 Par che voli a recar guerra crudele;
 Ma tosto a le querele
 Allor mosso Nettun del Frigio Duce,
 Placida calma al Tosco Mar conduce.
 Già prostrato ogni vento
 65 Ne la fraterna lotta, il Sol col raggio
 Reso di Teti avea chiaro il sembante;
 Ed a grand'opre intento
 Per le tranquille spume il suo viaggio
 Lieto d'Ilio seguia lo stuolo errante;
 70 Ma de gli affanni avante
 Sofferti, omai la rimembranza infausta
 D'Enea nel petto ancor non era esausta.
 Membrava, che lontano
 Fatto scherzo del Mar giva omai stanco
 75 Lunga stagion del sospirato Porto;
 E che del flutto insano
 Più d'un volante Abete urtato al fianco
 Fu co' più cari suoi da l'onde absorto;
 Onde ciò, benché accorto
 80 Dissimulasse altrui, pur' il martiro
 Gli furava dal sen qualche sospiro.
 Ma co' providi suoi
 Conforti a serenargli il cor si mise
 Ben tosto il fido Achat, e così disse:
 85 O progenie d'Eroi
 Di Dea gran figlio, al cui valor conquise,
 Che sian l'armi Latine il Ciel prefisse;
 Qual turbine s'affisse
 D'angosciosi pensier dentro al tuo petto,
 90 Che sospiri così dubbio in aspetto?
 Frena i sospir, che versi,
 E sgombra dal tuo sen quegli aspri affanni,
 Che ti recano al cor tanta amarezza;

Tu già de' casi avversi
 95 Hai di tua verde età, fin da' primi anni
 La vita a cento, e mille oltraggi avezza,
 Armati di fortezza
 Esperto dunque, e sofferendo spesso,
 A fortuna miglior serba te stesso.
 100 Per te fia, che sormonte
 Ilio, quasi Fenice a sue faville
 Del biondo Tebro in su l'amato lido;
 Ma d'uopo, è, che la fronte
 Di faticosi umor continue stille
 105 Sparga pria per sottrarsi a Lete infido:
 Poiché famoso grido
 Tra le delizie, e gli agi, in van si cerca,
 A prezzo di sudor virtù si merca.
 I mondani diletta,
 110 A cui va dietro l'uom, caduchi, e frali
 Sono, e qual neve al Sol non duran molto;
 E quei noiosi affetti,
 Che n'ingombrano il cor veraci mali
 Non son, come figura il Mondo stolto;
 115 Altro di mal, che 'l volto
 Non ha, se ben miriam, ciò che ci annoia;
 Ne stabile, e qua giù, l'umana gioia.
 Come falerna vite
 Cui di tralci scemò dura bipenne
 120 Di quel ferro al rigor cresce, e s'avanza;
 Così l'umane vite
 A' colpi di Fortuna erger le penne
 Spesso da terra al Cielo han per usanza;
 Quindi l'alta sembianza
 125 Di Perseo in Ciel risplende, e fra le Stelle
 Vibra in vece di spada auree fiammelle.
 Ma intanto i Campi amici
 De' Laurenti apparir, miran da lunge
 Del cadut'Ilio i peregrin malvivi;
 130 Fendon con lieti auspici
 Ratti l'onde, e per dove il Mar congiunge

I suoi flutti col Tebro entran giulivi;
 Alfin giunti, Enea quivi
 Pugna, vince, trionfa e la corona
 135 Del Reame Latin virtù gli dona.
 O de lo Scettro Ispano
 Adamantin sostegno a' tuoi gran pregi,
 Grand'Innico, il mio suon divoto applaude;
 Non ben dal mio Toscano
 140 Plettro se 'n vola, e di tuoi merti egregi
 Vien lo scopo a ferir strale di laude;
 Ma se benigno esaudiva
 Tuo favor questi accenti, oh, quai promette
 Scoccar l'arco di Clio miglior saette.
 145 Gli avversi avvenimenti,
 Che soglion d'alto duol fiere tempeste.
 Anco piover ne gli animi più forti;
 Tu magnanimo senti
 Nel cor, qual saldo Pin, cui Borea infeste,
 150 Ma né meno a' suoi rami oltraggi apporti;
 Che se fra stragi, e morti
 Turbo d'affanni avvien, che 'l petto scota,
 Stabil virtù tien la tua mente immota.
 Già temeraria impresa
 155 Infidi al Giove Ispan, su 'l bel Sebeto
 Sorti di nuovo ordir Mostri Flegrei;
 Vacilla a l'alta offesa
 Di Partenope il Regno, ed inquieta
 Insorse e d'adorar Scettri Plebei;
 160 Tu giungi a pena, e Quei
 Vinci senza pugnar; qual maggior gloria
 E col brando, o col senno aver vittoria?
 De' Forti a maggior lode,
 I vinti Mostri a l'Etra il plettro Greco
 165 Per trofei di lor palme erse dal Suolo;
 Onde ad onor del prode
 Teban risplende il Drago; io dovrò teco
 Quei dunque col mio canto erger al Polo?
 Ah, non sia ver, te solo

170 Fra le Stelle, o grand'Innico, al Ciel'ergo,
L'infido Stuol, giù ne l'Oblío sommergo.

Tra i numerosi testi dedicati alle vicende rivoluzionarie, questa canzone si apre con un paragone mitologico tra Napoli e Troia, città *exemplum* del *tòpos* delle rovine, come vedremo anche negli esempi successivi (i nn. 66, 68). Dalle macerie della fortezza asiatica al mar Tirreno, il poeta traccia fino alla decima strofe il viaggio compiuto dal *Pio troiano*, Enea, che funge da figura allegorica del comandante spagnolo Guevara (vv. 3-81).

Giunto alle sponde della penisola *co' providi suoi* (v. 82), l'eroe prende la parola e intesse un lungo discorso dal sapore religioso-morale, volto a restaurare nei compagni la forza d'animo perduta: *O progenie d'Eroi / Di Dea gran figlio, al cui valor conquise, / Che sian l'armi Latine il Ciel prefisse; / Qual turbine s'affisse / D'angosciosi pensier dentro al tuo petto, / Che sospiri così dubbio in aspetto?* (vv. 85-90).

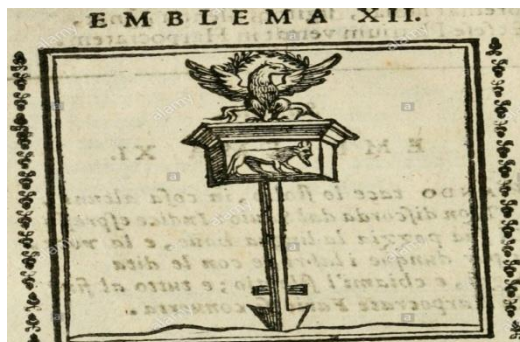
Il discorso di Enea occupa ben 5 strofi, estendendosi fino alla quindicesima, ed è fitto di rimandi intertestuali: nella dodicesima stanza troviamo ad esempio l'emblema della *Fenice*,²² utilizzato per descrivere *Ilio* in fiamme (v. 101); nella tredicesima abbiamo il motivo della caducità della vita (*i mondani diletti... caduchi, e frali*, vv. 109-110), e negli stessi versi si rileva una sapiente ripresa dell'Orazio lirico (la *falerna vite*, v. 108, Cfr. *Odi*, III, 1).

Bisogna attendere la sedicesima strofe per leggere l'elogio del *Grand'Innico* (vv. 137-138), Iñigo Vélez de Guevara. Esso comincia con l'emblema dello *scettro* (v. 136), simbolo del potere ricevuto col consenso del popolo (cfr. *supra* testo n. 58), e procede con una celebrazione del comandante che copre l'intera sezione finale dell'ode, fino all'ultima strofe (la diciannovesima). Queste linee paragonano prima il condottiero a Giove (v. 155) nell'atto di porre freno alle *fiere tempeste* dei rivoltosi, poi all'argonauta Giasone (il *prode Teban*, vv. 167-168), che compì un viaggio di pari difficoltà ai confini del mondo.

La *lode* ai *vinti mostri* suonata dal *plettro Greco* (v. 164) diventa nei versi finali un'occasione di 'emulazione' e di sfoggio erudito per Francesco Cappone, il quale compie un iperbolico catasterismo del condottiero spagnolo: *Fra le stelle, o grand'Innico, al Ciel'ergo, / L'infido Stuol, giù ne l'Oblío sommergo* (vv. 170-171).

²² Per l'emblema della fenice cfr. *supra*, testo n. 9.

Lo stile del poeta, come indica Martino Cappucci, e come illustrato nei testi precedenti (cfr. *supra* testo n. 38), è quello di un vero e proprio «eclettismo», dovuto sicuramente alle sue frequenti traduzioni di classici antichi.²³ Qui si rivela non solo nel sapiente intreccio di scene mitologiche, ma anche nella ripresa di epiteti formulari e calchi lessicali dalla tradizione poetica greca e latina: *i curvi abeti, alate prore, fiero aquilone, etc.*



Da Andrea Alciato, *Eblemata*

65. Vincenzo Zito, *Desidera l'arrivo del Signor Don Giovanni D'Austria in Napoli in Poesie liriche*, Napoli, de Bonis, 1669.

Seconda il volo degli ispani abeti,
o rege dell'eoliche foreste;
vadano altrove a scaricar tempeste
gli orgogliosi aquilon, gli euri inquieti.

5 D'april fiorito ai dì sereni e lieti
non siano più l'atre procelle infeste;
d'Austria all'eroe faccian carole e feste
con le Nereidi la cerulea Teti.

Al lito di Partenope le schiere
10 giungan del Beti gloriose e forti,
a incatenar Tesifoni e Megere.

Ché mal possono più nostre coorti,
benché di posse intrepide e guerriere,

²³ Cfr. CAPPUCCI M., *Francesco Cappone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 9, Roma, Treccani, 1976.

cibare i vivi e seppellire i morti.

Il sonetto di Vincenzo Zito è una ‘preghiera’ a Giovanni d’Austria affinché sedi le rivolte napoletane del ’47-’48. Il testo riprende un dato storico, dal momento che il condottiero avrebbe assediato in quegli anni la città (cfr. *supra* testo n. 63) ponendo fine alla ribellione. Non sappiamo tuttavia se esso sia successivo agli eventi narrati, o se rappresenti un moto di speranza del poeta, che dà inizio al componimento in un tono decisamente solenne.

Nella prima quartina l’entrata del condottiero, come tipico delle *Rime* celebrative, avrebbe il potere di acquietare all’istante i tumulti, che sono qui rappresentati da tempeste di mare (v. 3). Questa sezione si apre con un *propemptikòn* per assecondare *il volo degli ispani abeti* (sc. le imbarcazioni spagnole), e per scacciare altrove queste *tempeste, gli orgogliosi aquilon, gli euri inquieti* (vv. 1-4).

La seconda quartina mette in scena la restaurazione di uno sfondo di pace: *D’april fiorito ai dì sereni e lieti / non siano più l’atre procelle infeste; / d’Austria all’eroe faccian carole e feste* (vv. 5-7). Essa termina con un *récit* mitologico che si estende fino alla prima terzina: dalle *Nereidi* e dall’Oceanina *Teti* (v. 8), fino all’incatenamento di Tesifone e Megera (v. 11), due delle Furie caratteristiche dei testi a tema tumultuoso (cfr. *supra* testo n. 61).

La seconda terzina presenta la *pointe*, e si chiude con una scena di morte. In essa il poeta mostra la vittoria dei soldati spagnoli, ma rivela al contempo le atroci conseguenze della battaglia: il gran numero di feriti, e quello ancora maggiore dei *morti*, che le *nostre coorti* faticano a *seppellire* (vv. 12-14).

Lo stile di Vincenzo Zito, su cui siamo intervenuti nei testi precedenti (cfr. *supra* testi nn. 16, 46), mostra anche nel presente sonetto una tendenza barocco-moderata. Essa è evidenziabile nella sintassi scorrevole (con una sola subordinata nella terzina finale), e nel parco utilizzo dei dispositivi figurali (i quali si dispongono soprattutto in facili dittologie di stampo petrarchista).

66. Biagio Cusano, *Le reliquie del glorioso martire San Gennaro riparano Napoli del fuoco del Vesuvio*, in *Poesie sacre*, Napoli, Passaro, 1672.

Del gran volar de’ sempiterni allori,
pompe d’arco fastoso e trionfante,

son trionfati i fulmini sonori
 che vibra da l'Olimpo Orco tonante.
 5 Cener di Laomedonte era costante
 riparo ad Ilio in bellicosi orrori;
 né mai, finché il rapisse Itaco errante,
 Troia s'incenerì ne' Greci ardori.
 Ma qui per sacro allor, cener beato
 10 contra le fiamme del tartareo Tauro
 l'avanzo abbiám del martire svenato.
 Ei su per gli archi de' cieli in carro d'auro
 sa vincer morto e trionfar piagato:
 e 'l suo cenere stesso al Santo è lauro.

Questo sonetto è una celebrazione del miracolo di San Gennaro (cfr. *supra* testi nn. 33, 42). Nella prima quartina l'elogio del santo è inserito nei motivi tipici dell'eruzione vesuviana: *i fulmini sonori* scagliati da Zeus (v. 3), e il contrasto tra *l'Olimpo* e *l'Orco tonante* (v. 4). Descritto nello «stile ricco» di Cusano,²⁴ in frequenti concetti ed aggettivazioni, il 'trionfo' dell'eroe napoletano sul nemico vulcano occupa l'intero testo.

La seconda quartina presenta un parallelismo frequente dei disastri urbani, quello tra Partenope ed Ilio, che qui funge da ampliamento del *tòpos* delle rovine (cfr. *supra* testo n. 65). L'incendio di Napoli è paragonato a quello di *Troia* sotto l'attacco dei *Greci*, tramite il richiamo alla figura mitologica di *Laomedonte*, tra i primi re dell'antica città asiatica (vv. 5-8).

La prima terzina, separata dai precedenti versi tramite un'avversativa posta a inizio linea, ripropone due immagini delle quartine, l'*alloro* e la *cenere* (vv. 1, 4, 9). Tali elementi, che nella lirica celebrativa indicano la gloria e la morte, sono in questi versi rifunzionalizzati in senso sacro, in quanto appartenenti al *martire svenato* (v. 11), che è ingegnoso concetto per indicare San Gennaro.

Gli ultimi tre versi continuano l'esaltazione del santo, che viene descritto in un linguaggio epico ed allegoricamente sovrapposto ad Apollo: egli va *su per gli archi de' cieli in carro d'auro* (v. 12), e possiede le stesse virtù taumaturgiche del dio greco (virtù che sono condivise anche dal Cristo).

²⁴ Cfr. CONTARINO R., *Biagio Cusano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 31, Roma, Treccani, 1985.

L'immedesimazione di una figura religiosa con quelle del mito classico permette di catalogare il presente componimento nelle *Rime* celebrativo-encomiastiche piuttosto che in quelle morali. Sebbene esso abbia un argomento religioso infatti (*Le reliquie del glorioso martire San Gennaro*), il taglio iperbolico con cui sono descritte le azioni del santo, e l'assenza di una cornice morale che spieghi il significato del testo, inquadrano il sonetto in un'ottica decisamente eroica.

Di Cusano non si conosce la formazione letteraria, che Rosario Contarino ipotizza sia avvenuta sulle 'orme' di Marino, sebbene moderata da una tendenza al classicismo, come si evince anche da questo componimento. In esso 'tracce' di marinismo sono evidenti nell'utilizzo di figure retoriche come i polittoti e le climax (*arco [...] trionfante, / son trionfati i fulmini*), nei frequenti giochi fonetici (*riparo... orrori, tartareo Tauro*), e nei lunghi iperbati (*Del gran volar... i fulmini, Ma qui... l'avanzo abbiám*). Il 'versante' classicista è invece presente soprattutto a livello figurale, e nel riutilizzo dell'immaginario mitologico greco, e nella ripresa di epiteti di matrice epica (ad esempio *Itaco errante*, per indicare Odisseo e le sue peripezie verso Itaca).

67. Biagio Guaragna Galluppo, *All'eccellentissimo Signor Marchese di Misuraca in occasione de i tumulti di Messina*, in *Poesie, seconda parte*, Napoli, Paci, 1680.

Già di bellica Tromba al suono altiero,
D'incendio Martial Triquetra avvampa
E ne' fogli de' Campi il Dio Guerriero
Caratteri sanguigni imprime, e stampa.
5 Vanne Signor dove il Campione Ibero
Falangi aduna, e legioni accampa,
Oda Scilla infedel del tuo Corsiero
Tonar la voce, e fulminar la zampa.
De l'Italico Ciel le glorie estinte,
10 Speran per te di ravvivar lor vanti,
E le chiome ostentar di Palme cinte.
De' Sicani Tifei le schiere erranti,

Vedrem dalla tua destra oppresse, e vinte;
Ch'è sol d'Alcide il debellar Giganti.

Il testo di Biagio Guaragna Galluppo è dedicato ai *Tumulti di Messina* del 1674-1678 (i secondi dopo quelli del '46-'47, in cui era coinvolto anche il Vicereame di Napoli). Fin dalla prima quartina, l'utilizzo di 'tessere' della tradizione letteraria napoletana (Tasso, *Gerusalemme*, I, 71: *L'altero suon de' bellici instrumenti*; Marino, *Adone*, I, 33: *a caratteri Egizzii in note oscure intagliati / di Giove*) e il gusto per il concettismo (*D'incendio Martial Triquetra avvampa*, v. 2), inquadrano il poeta in uno stile decisamente sperimentale.

Nella seconda quartina Galluppo si rivolge in apostrofe al dedicatario del sonetto, il marchese della città di Mesoraca, affinché questi raggiunga il Viceré don Claudio La Moraldo (*Il campione Ibero*, v. 5). All'arrivo del comandante spagnolo, segnalato dal nitrito e dagli zoccoli del *Corsiero*, la stessa *Scilla*, il mostro che nella mitologia omerica divorava chi osasse avvicinarsi all'isola, è costretta a ritrarsi spaventata (v. 7).

La prima terzina continua la 'narrazione' iperbolica dell'evento storico,²⁵ e la celebrazione del *Signor*, la cui gloria è capace di *ravvivar... le glorie estinte* dell'Italia, e che sul capo già porta *le Palme* di una sicura vittoria, copre l'intera sezione finale del componimento (vv. 9-11).

La seconda terzina è divisa in due parti: nella prima il poeta sposta l'attenzione sui rivoltosi, *le schiere erranti... de' Sicani Tifei* (v. 12), che come i ribelli napoletani sono rappresentati attraverso le immagini vesuviane. Nella seconda parte torna invece sull'eroe, che viene paragonato all'*Alcide* alla stessa

²⁵ L'evento a cui si fa riferimento è l'invio in Messina del Viceré don Claudio La Moraldo, principe di Ligny. Lo scopo di questo intervento era quello di sedare il crescente malcontento di Palermo e Messina (le maggiori città del Regno di Sicilia) nei confronti dell'Impero Spagnolo. L'arrivo del Viceré con le sue truppe non fece però che esacerbare il conflitto, il quale esplose in una vera e propria rivolta. A favore dei ribelli si schierò la Francia, che aveva mire di conquista sui possedimenti della Spagna, e l'affrontò, sconfiggendola, nella battaglia di Stromboli (1675). In quegli anni la Calabria (a cui si fa riferimento nel testo attraverso la città di Mesoraca), divenne una delle roccaforti della riconquista spagnola dell'isola, che ritornò nel dominio imperiale nel 1678.

maniera del conte di Oñate (*supra* testo n. 62), ed è rappresentato nell'atto di *debellar Giganti* con la sua *destra* invitta (vv. 13-14).

68. Giuseppe Battista, *Priega all'altezza del signor Don Giovanni d'Austria felicissima venuta in Napoli per acquetar i tumulti*, in *Elogi di capitani illustri scritti da Lorenzo Crasso napoletano Barone di Pianura*, Venezia, Combi, 1683.

Maturate la fuga Euri crucciosi,
e dentro il vostro carcere fatale
per non turbar le paci ai campi algosi,
Eolo v'inceppi il piè, vi tarpi l'ale.
5 Ecco sen vien su' carbasi nevosi,
obliando calcar l'aula natale,
l'austriaco semideo, ch'a suoi famosi
fia nel valor, fia nella fama uguale.
Pari non è, che dalle cime idee
10 di Teti per le cerule foreste
rechi al troiano suol le fiamme achee.
Ite, procelle, al regio pino infeste,
sul britannico mar; perché non dee
chi le calme a noi porta aver tempeste.

Il presente componimento, contenuto nella silloge del poeta napoletano Lorenzo Crasso, è testimonianza dei numerosi 'scambi' culturali dei poeti meridionali (cfr. *supra* Introduzione), nonché delle frequenti corrispondenze in versi che rappresentano gran parte della produzione lirica del secolo (sonetti di dedica, poesie contenuti in epistole e così via).

Il sonetto è costruito su un linguaggio iperbolico, come accade di frequente nei testi celebrativi, e la prima quartina è molto simile a quella dei testi di Giovanni Canale e di Vincenzo Zito (*supra* testi n. 55, 69). Essa si apre con un'invettiva ai venti (gli *Euri crucciosi*, v. 1) affinché *Eolo* gli impedisca di agitare i mari (i *campi algosi*, vv. 3-4).

I successivi versi rivolgono l'attenzione a Giovanni d'Austria, figlio del re di Spagna Filippo IV, e capitano della spedizione che pose fine ai tumulti del

1647.²⁶ Il condottiero è qui paragonato a un semidio al pari dei suoi antenati: *l'austriaco semideo, ch'a suoi famosi / fia nel valor, fia nella fama uguale* (vv. 7-8).

La prima terzina continua questo elogio, e sposta il parallelismo su un piano mitico (è la sezione del *récit mythologique*).²⁷ Esso collega i tumulti di Napoli alla guerra di Troia (vv. 9-11), attraverso un paragone tra le due città che si è visto essere piuttosto frequente (cfr. *supra* testo n. 66).

Negli ultimi tre versi il poeta si rivolge nuovamente ai venti, intimandogli di ritirarsi, poiché non deve *avere tempeste... chi le calme a noi porta* (vv. 12-14). Qui Battista 'gioca' sul doppio significato del sostantivo *calme*, che è riferito sia al contesto storico, ovvero alla pace successiva alla vittoria sui rivoltosi, sia alla metafora del rasserenamento della Natura.

Come si evince dall'analisi, il testo manca della *pointe*, essendo datato in una fase tarda del XVII secolo, e presenta uno stile che modera le tendenze allo sperimentalismo notate da Girardi per il Battista delle *Poesie meliche* (cfr. *supra* testi nn. 9, 58). Esso è caratterizzato da pochi concetti e una sintassi molto lineare, nonostante l'utilizzo di numerose proposizioni subordinate.

69. Carlo Buragna, *Per la venuta del Signor Don Giovanni d'Austria in Italia, in tempo de' tumulti di Messina, Poesie*, Napoli, Castaldo, 1683.

Nel grave duol, di che ne 'ngombra, e preme
La folta schiera de' sofferti danni,
Il Ciel rivolge a noi pietoso il guardo;
E 'l fin n'addita di sì lunghi affanni,
5 Che condotti n'aveano a l'ore estreme,
E 'l soccorso ch'omai non fia più tardo.
Ecco che 'l suo mortale ultimo dardo,
Di che ne minacciava iniquo fato
Già depone, o sospende,

²⁶ È opportuno ricordare al lettore che Don Giovanni morì nel 1679, questo testo va dunque retrodatato rispetto alla pubblicazione della silloge che lo contiene. Per un approfondimento sulle vicende rivoluzionarie del Vicereame di Napoli si rimanda al commento al testo n. 63.

²⁷ Cfr. BLANCO-MOREL M., *Les Rhétoriques de la pointe*, op. cit.

- 10 Mentre 'l romor più chiaro omai s'intende
Del tuo venir, ch'è sì da noi bramato.
Così da te nostra salute pende,
E da l'eccelso tuo valor sovrano:
A cui dal Cielo è dato,
- 15 Che nulla impresa mai tentasse in vano.
Ben ha la voce di tua chiara lode,
Che de' regii natali adegua il merto,
L'Europa, e 'l mondo empiuto in ogni parte.
Nè paese ha sì ignoto, o sì deserto,
- 20 U' non s'intenda omai quanto sie prode
Ne l'ardue imprese del sanguigno Marte.
E de la pace ogni più nobil arte
Sì ben risponde a gli altri pregi tuoi,
Che per te l'età nostra
- 25 In contesa d'onor s'agguaglia, e giostra
Con quella, in cui fiorir gli antichi Eroi.
Con l'alto esempio tuo virtù dimostra
A' generosi cor l'erto sentiero,
Per quale già que' suoi,
- 30 Venner di lor fatiche al premio vero.
Ma a noi di te non pur la fama aggiunge;
Che de la tua virtute i primi frutti
In quella età, ch'appena i fior produce,
Qui sotto il nostro Ciel furon prodotti:
- 35 Onde potea ciascun veder da lunge
Quella gloria, ove 'l Cielo or ti conduce.
Tu qual di Leda la gemella luce
Nunzia del bel seren talora appare
Allora, ch'atra tempesta
- 40 Contra l'afflittito pin sorge più infesta,
E infin dal fondo suo travolge il mare,
Quando Aletto la face empia, e funesta
Tra noi rotando, il nostro almo paese
Fea d'intorno avvampare
- 45 D'arme civili al proprio eccidio intese.
Nel nostro maggior uopo a noi venisti:
Nè fu vano il pensier del tuo gran padre,

Né le nostre speranze, e i nostri voti.
 Sparir dinanzi a te l'oscure, e adre
 50 Procelle, e tornar lieti i giorni tristi,
 E s'acquetaro i perigliosi moti.
 Deposero a' tuoi piè pronti, e divoti
 L'arme sediziose, e l'odio indegno
 Quei, che nel suo furore
 55 Ebber la man più pronta, e acceso il core
 Nel folle ardor del concepito sdegno
 Allor de le tue lodi, e del tuo onore
 Lieta s'udìo sonare ogni contrada;
 E dir fermo sostegno
 60 Del patrio imperio la tua invitta spada.
 E ben fu grave allora il nostro danno,
 E de la rabbia, e de lo sparso sangue
 De' figli ancor Partenope si duole.
 Nè di minor spavento oppressa or langue
 65 Ch'attende, e omai più presso a lei si fanno
 Nuove sciagure a ogni girar di sole.
 Or minaccioso via più, che non suole
 A lei dimostra empia fortuna il volto:
 E già d'arme straniera
 70 Lo strepito l'orecchio, e 'l cor le fere,
 E 'l furor sente incontr'a se rivolto.
 Nè men gravi riescon, o men fiere
 Quelle, ch'ora sostiene ingiurie, ed onte:
 Onde 'l gran duolo accolto
 75 Dimostra in bassa, e vergognosa fronte.
 A far misera appien la nostra forte
 E che più manca? Omai da noi sbandita
 Astrea partissi con sua bella schiera.
 E turbatrice de l'umana vita
 80 Venne fra noi da le Tartaree porte
 D'oro, e di salso onor fame empia, e fiera.
 L'innocenza, e la fe' pura, e sincera
 Favole vile omai son fatte a gli empii.
 A la forza, a la fraude,
 85 Quasi a vero valore ogni uomo applaude.

O rei costumi, o lagrimevoli tempi!
 Or tu, c'hai vago il cor di vera laude,
 E qual altra a la tua dirassi eguale,
 Se fine a' nostri scempii
 90 Apporti, e medicina al nostro male?
 Tu difensor del giusto le sprezzate
 Leggi fia che ritorni al pregio antico,
 E al rigor, che sostien cittadi, e regni.
 E qual fu 'l mondo del peccar nemico
 95 Nel dolce tempo de la prima etate,
 Tal si rifaccia, e sì l'abborra, e sdegni.
 Per te ristrette entro a' prescritti segni
 Saran l'avare ambiziose voglie:
 Nè a turbar l'altrui pace
 100 Verrà mai più lor tracotanza audace,
 Ch'ogni fren rompe, ogni legame scioglie.
 Quanto ogni cor gentile, a cui 'l ben piace,
 Si farà lieto in stato sì giocondo!
 Come fia, che s'invoglie
 105 Al sommo, e vero ben l'errante mondo!
 Nè passerai di minor fregii adorno
 A la futura età di quei d'Alcide,
 Che la terra purgò d'orridi mostri.
 E, se quei su le stesse ora s'affide,
 110 E fa nel Cielo con gli Dei soggiorno
 Lassù traslato da quest'umil chiostri,
 Tu, che pesti più rie da' lidi nostri
 Discacci, e da virtù guidato, e scorto
 Tieni l'istessa via,
 115 È degno, e per ragion convien, che fia
 Al fine accolto in un medesimo porto.
 E che la sorte a te propizia, e pia
 Si giri, e al tuo valor sempre seconda;
 E da l'ocaso a l'orto
 120 La fama intanto i gesti tuoi diffonda.

Il presente componimento è incentrato sui tumulti del Vicereame di Sicilia degli anni 1674-1678 (cfr. *supra* testo n. 67), e presenta una lunga celebrazione di Giovanni d'Austria, sebbene il condottiero alla data dell'evento si trovasse impegnato nella rivolta di Aragona e Catalogna.

Questa canzone rappresenta dunque un moto di speranza del poeta, il quale ricorda come ventisette anni prima il Viceré fosse riuscito a fugare *l'oscure, e adre Procelle* dei *perigliosi moti* (vv. 49-51), ovvero i pericoli rappresentati dalle rivoluzioni di Sicilia e di Napoli del '47.

L'elogio di Don Giovanni si estende per quattro strofi, ed è caratterizzato dall'utilizzo di un lessico decisamente icastico (*l'ore estreme, il Ciel [...]* *pietoso, iniquo fato*, vv. 5-8; *A' generosi cor l'erto sentiero*, [...] *Ne l'ardue imprese del sanguigno Marte*, vv. 19-20). Esso inquadra il condottiero in uno sfondo eroico, e ne celebra la venuta al pari di quella di un dio.

Nella quinta strofe si interrompe la celebrazione dell'eroe. Qui Buragna traccia un paragone tra Messina e *Partenope*, la città 'prototipo' di rappresentazioni catastrofiche.²⁸ Essa *oppressa or langue, e attende, e omai più presso a lei si fanno / Nuove sciagure a ogni girar di sole* (vv. 63-66). L'attesa di Don Giovanni si trasforma in questi versi nella speranza non solo del poeta, ma in quella di una intera comunità afflitta.

Nell'ultima strofe il condottiero è paragonato all'*Alcide* (v. 107), il semidio che funge da parallelismo frequente coi regnanti spagnoli (Cfr. *supra* testo n. 62). Attraverso l'inserito mitologico i tumultuosi sono definiti *pesti più rie* dei *mostri* con cui ha combattuto l'eroe greco (v. 112), una metafora che rivela non solo la forte interconnessione tra le poesie dei disastri, ma soprattutto l'ideologia antipopolare che sorregge i testi sulle vicende rivoluzionarie.²⁹

²⁸ Sulla definizione di prototipo si rimanda a VIOLI P., *Significato ed esperienza*, op. cit., e al commento al testo n. 12.

²⁹ Per l'interconnessione dei testi del disastro si rimanda all'introduzione e al commento del componimento n. 53. Per quanto riguarda l'utilizzo di metafore ed allegorie attraverso cui è possibile evincere l'ideologia antipopolare dell'autore si rimanda a D'ALESSIO S., *Contagi*, op. cit., pp. 41-43. Come spiega la studiosa: «Definendo "peste" una rivolta, quelle figure non solo suggerivano, o legittimavano *post factum*, rimedi molto affini a punizioni, ma [...] rimandavano chiaramente all'idea di un corpo politico ammalato, [...] e questa malattia andava debellata».

Accademico Investigante, Buragna è un esponente del neopetrarchismo. Tale tendenza è rivelata dai numerosi sintagmi ripresi dal *Canzoniere* (come *Nel dolce tempo de la prima etate*, v. 95: *Nel dolce tempo de la prima etade*, Canzone XXIII, v. 1), e dall'ampio periodare che permette al ragionamento di non concentrarsi in un unico verso, ma di svilupparsi per l'intera estensione della strofe.³⁰

Il testo è inoltre fitto di riprese virgiliane, secondo il canone classicista imposto dall'Accademia: *D'oro, e di salso onor fame empia, e fiera* (cfr. III, v. 93 dell'*Eneide* di Annibal Caro: *Ahi de l'oro empia ed esecrabil fame!*), o ancora *la sorte a te propizia, e pia* (cfr. I, v. 8 di Annibal Caro: *E chiunque tu sii, propizia e pia*). Tali tessere rivelano un'adesione di Buragna a un classicismo di tipo erudito, e lo confermano figura di cesura tra Barocco e Arcadia, come già rilevato da Amedeo Quondam.³¹

70. Giacomo Lubrano, *In lode del padre Carlo Fiorilli gesuita, Espostosi al servizio degli appestati*, in *Scintille poetiche*, Napoli, Parrino-Mutii, 1692.

Non sempre ozi canori,
in man de le Sirene,
tempran di molle cetra un suono infido,
né di armonici fiori
5 vestendo l'aure amene,
di cadenze omicide empiono il lido.
Può crescere il calore
in deliziose scole;
da sibariti aurore
10 nasce ancor più spartano il sole.
Di stoici sopracigli
invan mi contraddite.
Sì, sì fanno gli eroi cinti d'oliva
Al trionfar de' perigli.
15 A l'imprese più ardite

³⁰ Sulla scelta del neopetrarchismo come stile adeguato alle argomentazioni complesse (ad esempio quelle storico-politiche) si rimanda al commento al testo n. 19.

³¹ QUONDAM A., *Dal Barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, op. cit.

virtuosa costanza i lussi avviva.
 Volo a l'assirie squadre
 di Betulia l'invitta;
 e tra pompe leggiadre,
 20 in faccia agli Oloferni ella è Giuditta.
 Partenope, a' miei detti
 alza la fronte e godi
 se non ti appello imperiosa sede
 di superbi diletta,
 25 ma con empiree lodi,
 teatro di pietà, Sparta di Fede,
 epinicio di fama,
 per sentieri di tome,
 ad ammirar mi chiama
 30 fatte aquile di zel le tue colombe.
 Ne l'orribile scempio
 de l'ultime sventure
 non ti mancar religiosi asceti,
 che con divoto esempio
 35 sgombrassero l'oscare
 nebbie di morte, intrepidi, inquieti.
 Per sì sante vittorie
 l'amor vuol ch'io distilli
 un Ippocren di glorie,
 40 balzamo de le muse, al mio Fiorilli.
 In seno a Primavera
 cuoprì la falce il Fato
 a mieter vite, e fu la Parca Flora.
 L'aura, che lusinghiera
 45 Scherzosa pareva sul prato,
 svegliò serpi di peste; e pianse allora
 Sebeto invelenito
 che la vedova fronda
 sozze alghe di Cocito
 50 sbattesse in mesto rio torbida l'onda.
 Ahi, fra silenzi e lutti,
 palpiti d'agonia
 stampano in ogni luogo orme di duolo!

Prima che muoian tutti,
 55 ne l'attonite vie
 cadaveri mal vivi atterra il suolo.
 Entro ricchi palagi
 sfonda in più bare un letto;
 e 'l timor de le stragi
 60 in nuvola di strali avvampa il tetto.
 S'occidan sacerdoti
 da turbe penitenti,
 che in dir le colpe lor, le fan mortali.
 Chiudonsi i tempi a' voti
 65 di suppliche piangenti;
 né godon l'are immunità da' mali.
 Da figli abbandonati
 fuggon padri inumani;
 e spirti battezzati
 70 in povero squallor spiran da cani.
 A voi ostie di grazia
 rendo, o Genii celesti,
 che ne l'amico mio l'ingorda gola
 non irritò già sazia
 75 l'Idra di tanti pasti.
 Ei, chiudendo nel cor alma Lojola,
 incontrò busti erranti,
 temerario, ma pio,
 onde a corpi anelanti
 80 vivesse, nel morire, il Cielo e Dio.
 Di tessuti bitumi
 la carità ingegnosa,
 Carlo, ti pose in desio ispide lane.
 La man de fausti lumi
 85 spargea fiamma odorosa,
 e ministra fedel d'Angioli il Pane.
 Tutto di tutti errasti,
 non mai stanco a' conforti:
 dicano gli eroici fasti
 90 che qual nuovo Tobia sorgesti a' morti.
 Che val pauroso un petto

se in eremi s'asconde,
 mesto contemplator d'ombre infingarde?
 L'apostolico affetto
 95 passeggiar sovra l'onde
 osa pur de' naufragi, al giel più arde
 di nembosi malori,
 né può sentir che vieti
 tra pubblici martori
 100 apostasia di tema i sagri atleti.
 Vantò l'antico Tebro
 un argine animato
 nel sol Coclito suo contro a l'Etruria,
 mentre volse in ginebro
 105 i lauri e l'Arno armato,
 e di gloria in trofei l'ondosa ingiuria.
 Di Curzio l'ardimento
 qual prodigio si noma,
 che 'l fatale spavento,
 110 precipitando, assicurò di Roma.
 A profani campioni
 non invida le palme
 la mia real Sirena, e l'arpa d'oro
 in profetici suoni,
 115 armando un mondo d'alme,
 poté sottrar di Stige a l'empio foro.
 Nel suo crater pomposo
 bevono acque di zelo;
 e con ardir pietoso,
 120 muoiono ebbri di Dio Nestori al Cielo.

L'ode di Lubrano è strutturata su un lessico e un immaginario decisamente epici. Tali elementi, insieme alle figure del mito classico e ai frequenti riferimenti alla poesia greco-romana, 'giustificano' l'inserimento di un panegirico religioso nella sezione di *Rime* celebrativo-encomiastiche.

Il componimento si apre con un lungo interrogativo. Sviluppato per due stanze, esso riguarda la possibilità di 'temprare' la *molle cetra* per eventi felici

(di armonici fiori / vestendo l'aure amene, vv. 3-5) e non sempre infausti, come invece accade per la maggior parte della poesia del Seicento.

Nella terza strofe il poeta si rivolge in apostrofe a *Partenope*, che viene lodata con numerosi epiteti stereotipati: *imperiosa sede, teatro di pietà, Sparta di Fede, epinicio di fama* (vv. 23-27). Essi sono tuttavia solo un ricordo di quanto la città ha rappresentato in passato, dal momento che ad oggi essa è calata *Ne l'orribile scempio* delle sue ultime sventure (vv. 31-32).

Nella quinta stanza abbiamo numerosi esempi delle *sventure* abbattutesi sulla capitale del Regno, rappresentate in arguti concetti e allegorie. Esse sono la *primavera* rappresentata da una *Parca* (ovvero la morte di numerose giovani vite), le *serpi di peste... sul prato* (in riferimento all'epidemia del 1656), il *Sebeto invelenito* paragonato a un *Cocito di sozze alghe* (vv. 41-49).

Il dolore di Napoli, *Fra silenzi e lutti, / palpiti d'agonia... timor de le stragi* (vv. 51-52, 59), occupa per intero anche la sesta e la settima strofe, mentre all'ottava abbiamo un'interruzione della lunga *descriptio*, che dona a Lubrano la possibilità di rivolgersi in prima persona a *Carlo Fiorilli*, il dedicatario del testo.

I *Genii celesti* sono i destinatari di una preghiera volta all'esaltazione del Gesuita (vv. 72-100), che occupa le restanti strofi dell'ode, dividendo in due metà il componimento, da una parte le lodi rivolte all'uomo, dall'altra le lodi di Napoli.

Carlo Fiorilli, nella penultima strofe, è perfino paragonato a Orazio Coclite, l'eroe romano che difese la città dagli Etruschi di Porsenna, e a Marzo Curzio, il condottiero che secondo la leggenda si lanciò nella voragine che avrebbe inghiottito Roma (vv. 101-110).

L'ultima stanza ritorna su Napoli, in un finale monito di speranza per la città, che in quanto *real Sirena, non invida le palme [...]* A *profani campioni* (sc. Coclite e Curzio). Essa riuscirà infatti sempre a 'sottrarsi' *a l'empio foro [...]* di *Stige*, e la bellezza del suo *crater pomposo* (nome greco per il golfo) durerà eterna in immutato splendore (vv. 111-120).³²

³² Si avverte il lettore che sullo stile del poeta siamo intervenuti nella sezione di *Rime religiose*, per cui si rimanda al commento ai testi nn. 52-53.

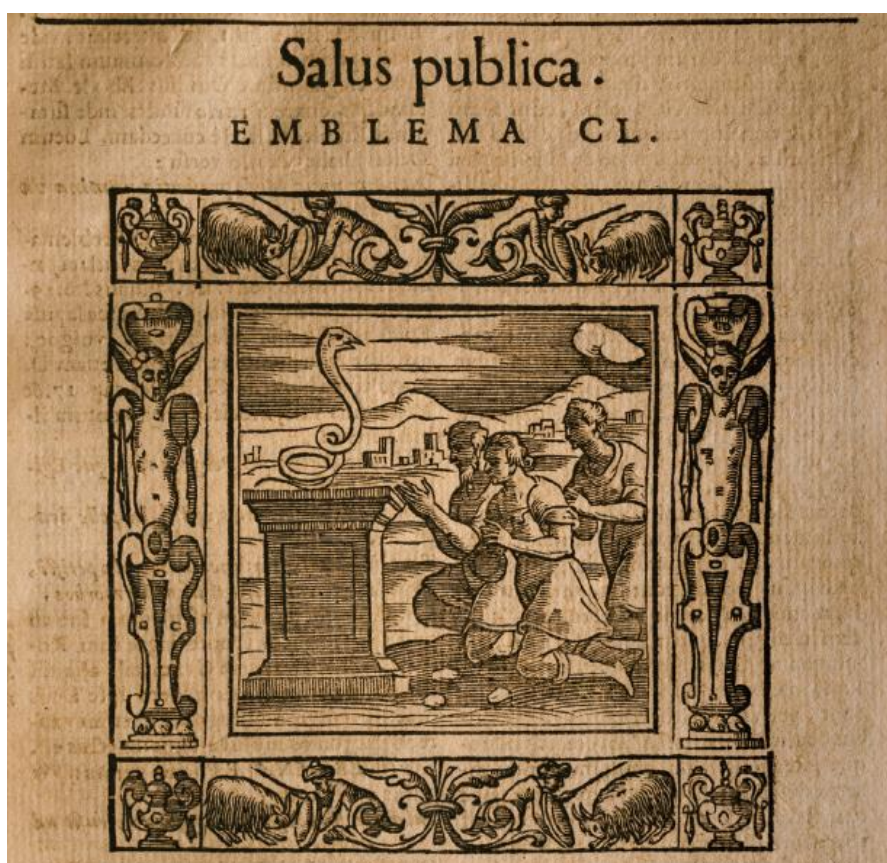
Appendice di immagini e di emblemi

Catalogo degli emblemi e delle insegne contenute nei testi commentati
Con indicazione dei versi di riferimento



Insegna araldica in *Indice armorial*¹⁴²⁸
 Pyrausta in Biagio Cusano, *Poesie Sacre*, cit.
Per l'incendio del Vesuvio.

Insegna dell'Accademia dei Rinnovati
 Fenice in Giuseppe Battista, *Poesie meliche*, cit.
Morì nello incendio d'un palazzo N. Fenicelli

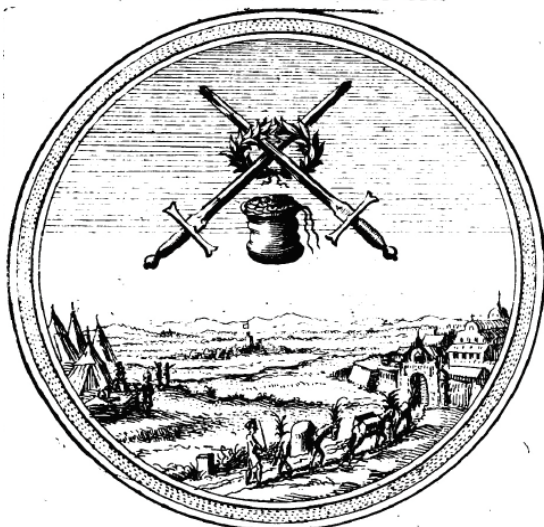


Emblema in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.
 Dio Asclepio in Federigo Meninni, *Poesie*, cit.
Nel tempo della peste di Napoli

¹⁴²⁸ Louvan Geliot, *Indice armorial ou sommaire explication des mots usitez au blason des armoiries*, Paris, Billaine, 1635.

EMBLEMA. XXXI

TALIBUS AUSPICIS.

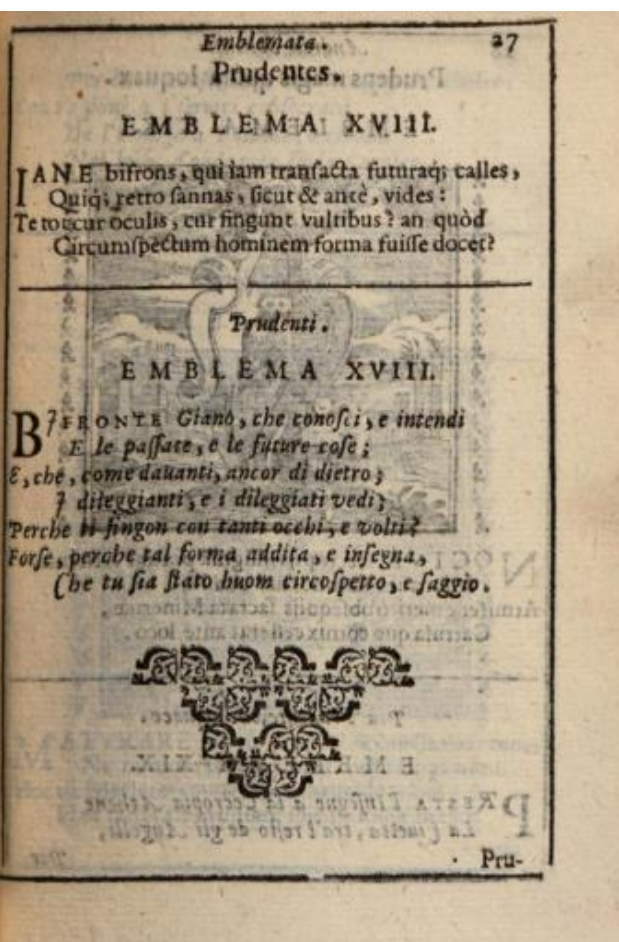


Emblema in Angermundt, *Emblemata politica*, cit.
Spade intrecciate con corona d'alloro
in Antonio de' Rossi, *Poesie*, cit.
Descrive i moti del 1647

EMBLEMA CXXXVII.



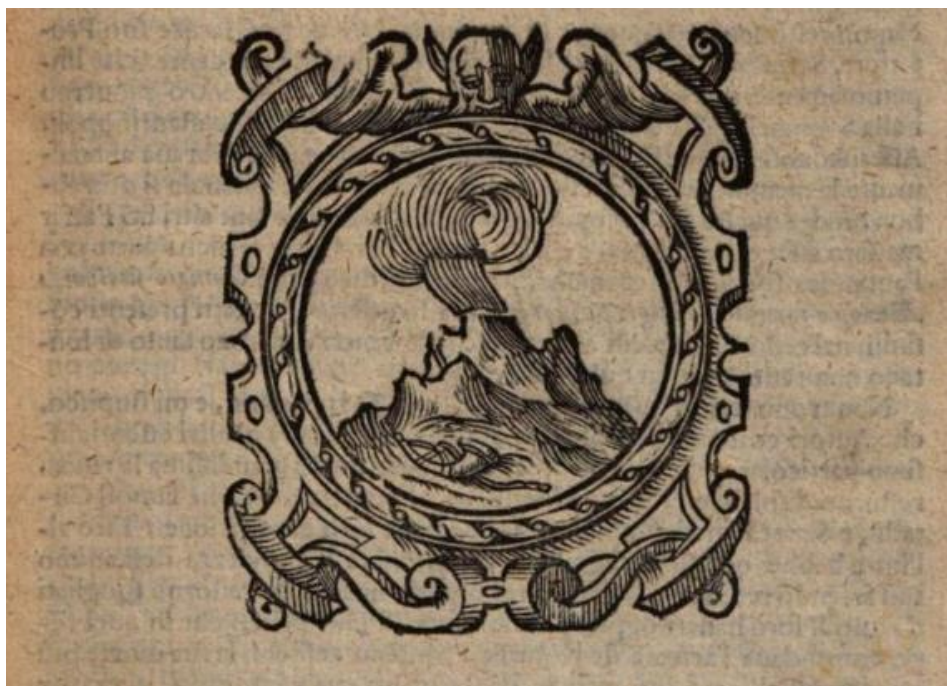
Emblema in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.
Hercules in Antonio Basso, *Poesie*, cit.
Al Padre Giovan Battista Mascolo Della Compagnia di Giesù



Emblema ed insegna di Giano Bifronte in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.

Dio bifronte in Antonio Muscettola, *Poesie*, cit.

Nelle presenti calamità d'Italia s'ammira non men' il senno, che la pietà della serenissima Republica di Venezia.



Insegne della stamperia di Vincenzo Bove, Napoli, 1632



Insegne della stamperia di Francesco Savio, Napoli, 1632



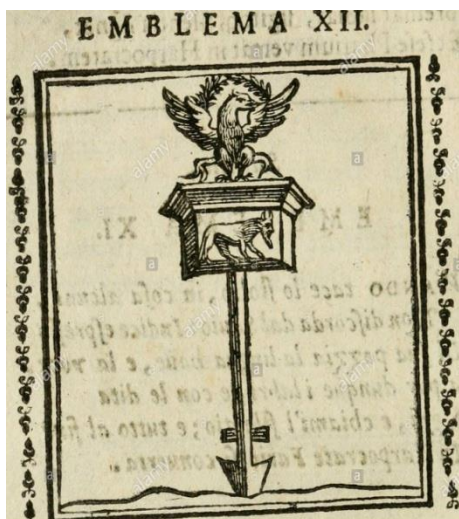
Insegna della stamperia di Carlo Troise, Napoli, 1632



Emblema ed insegna in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.
Sciolti torrenti in Antonio de' Rossi, *Sonetti*, cit.
Descrive le rivoluzioni del Regno nel 1647 e 1648.



Emblema ed insegna in Guido Casoni, *Emblemi politici*, 1632
Templi e Tumulti in Antonio Muscettola, *Poesie*, cit.
Nelle calamità s'ammira la pietà della Repubblica di Venezia



Emblema in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.
 Scettro in Francesco Cappone, *Poesie liriche*, cit.
 Al Signor Cavalier Fra Giovanni Battista Theodoro



Calcografia di Natale Bonifacio in Principio Fabrizi
Delle allusioni, imprese et emblemi, 1588
 Serpe... di peste e stelle in Antonio Muscettola, *Poesie*, cit.
 Per San Rocco, in occasione di pestilenza

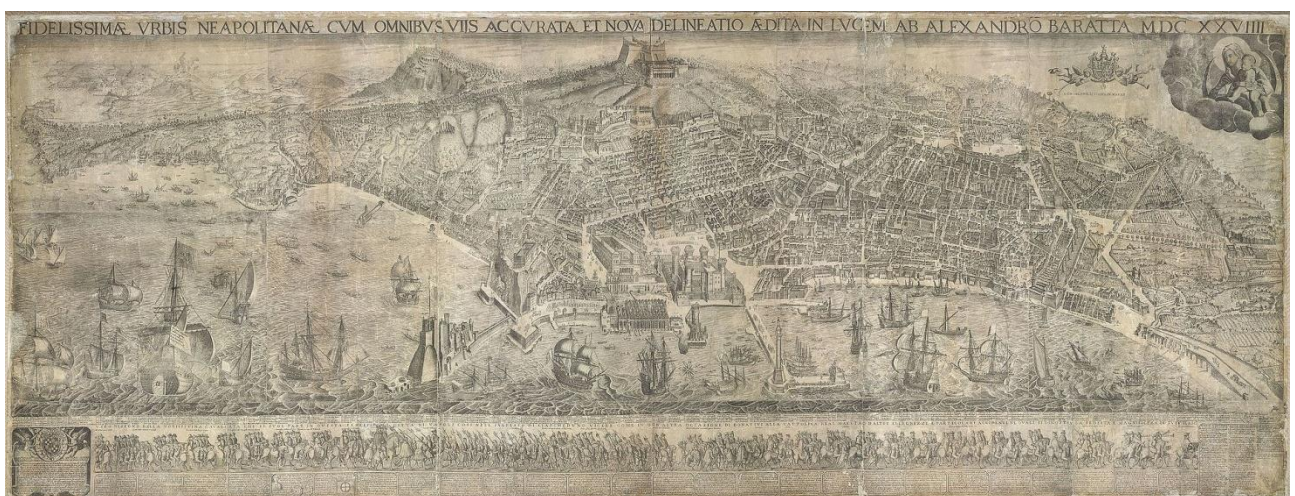


Emblema ed insegna in Andrea Alciato, *Emblemata*, cit.
 Il suon di ultime squille in Francesco Antonio Tomasi
 Sonetto in *Il vesuvio fiammeggiante...* cit.

Catalogo di immagini, dipinti e illustrazioni sul Vicereigno e sulle catastrofi del Meridione d'Italia



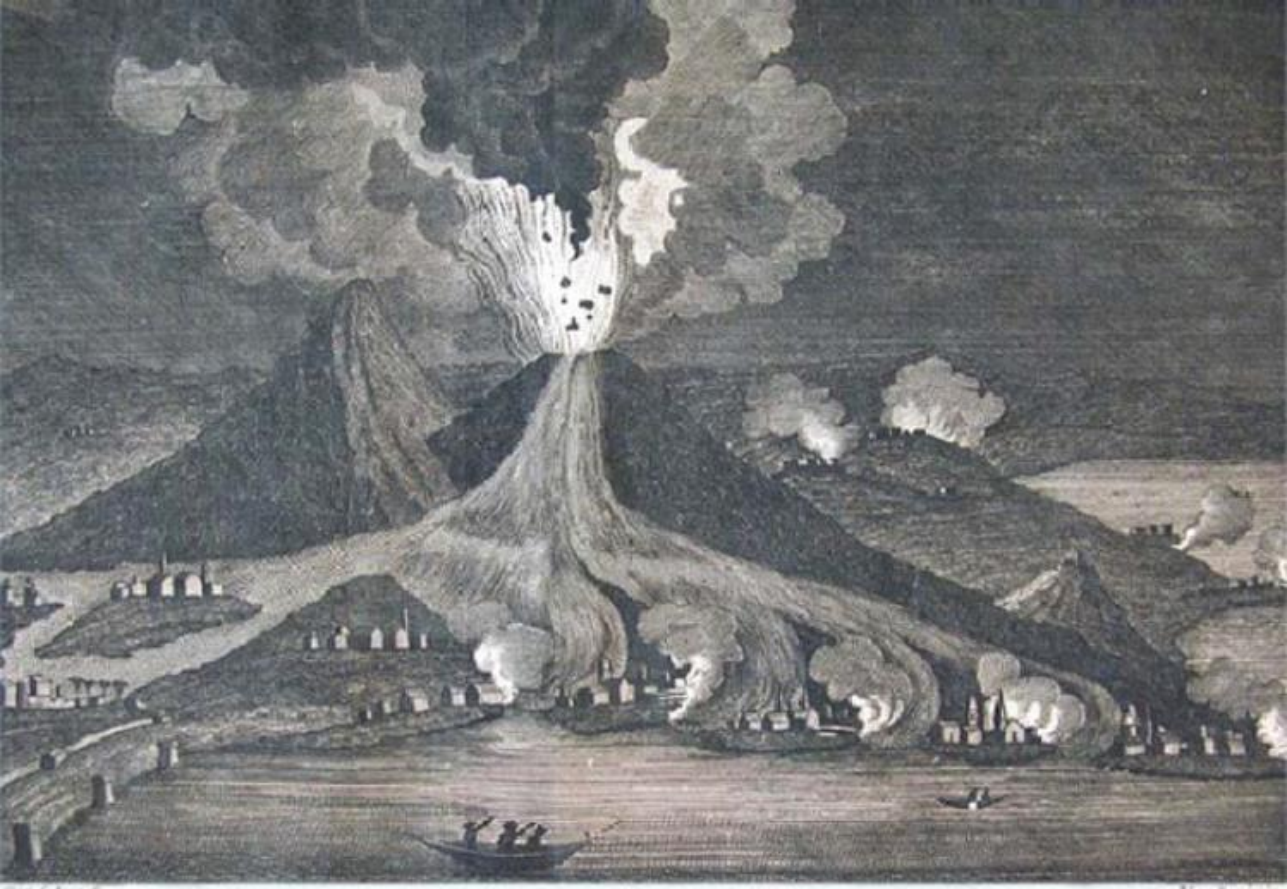
Alessandro Baratta, *Veduta di Napoli*, 1626



Alessandro Baratta, *Pianta di Napoli*, 1629



Jean de Courbes, in *El monte Vesuuio, aora la montaña de Soma*, Madrid, Gonçalez, 1632



Duca della Torre Senior, Veduta della tredicesima eruzione vesuviana accaduta il 16 dicembre 1631, XVIII



Giovanni Battista Mascolo, *Il monte Vesuvio prima dell'eruzione*, 1633 (Tavola di Perrey, 1631)



Pietro Miotte, *Veduta di Napoli*, 1648



Domenico Gargiulo (Micco Spadaro), *Eruzione del Vesuvio*, XVII



Domenico Gargiulo (Micco Spadaro), Piazza del Mercato durante la rivoluzione, 1648-1652



Onofrio Palumbo e Didier Barra, San Gennaro protegge la città di Napoli, 1652 (Napoli, Chiesa della Santissima Trinità)



Luca Giordano, San Gennaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste, 1656



Tavola 9 dell'Atlante Blaeu-Van der Hem (1665)



Domenico Gargiulo (Micco Spadaro), Largo mercatello durante la peste di Napoli, 1656



Giacinto Platania, L'eruzione dell'Etna del 1669, 1669



Anonimo, terremoto in Sicilia del 1693, XVII



Da Guida de' forestieri di Pompeo Sarnelli, Napoli, Roselli, 1697

Ideazione e progettazione di un *database* digitale DADiT
P.O.R. CAMPANIA FSE 2014/2020

Per un <i>database</i> digitale dei testi sul disastro.....	pp. 3-4
<i>Homepage</i> di presentazione per l'utente.....	pp. 5-6
Come funziona il <i>database</i> ?.....	pp. 7- 13
Obiettivi del progetto (<i>Aims</i>) e durata del finanziamento (<i>funding duration</i>).....	pp. 14-15

Per un *database* digitale dei testi sul disastro

L'idea che si presenta per la raccolta dei testi sul disastro in un *database* digitale DADiT (*Digital Archive of Disaster Texts*) è relativa alla raccolta e al commento delle liriche barocche effettuato nei tre anni di dottorato industriale P.O.R. CAMPANIA FSE 2014/2020. Il progetto si basa infatti sullo stesso concetto di *Cultural Heritage* impostato per la selezione dei testi dell'antologia, dunque sul legame che intreccia ambiente, patrimoni culturali e identità territoriale di una data comunità, come sarà opportunamente spiegato nelle sezioni in cui è divisa la presentazione.

L'impostazione scelta risulta trasversale agli obiettivi del progetto ERC DisComPoSE (*Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe: the Making of Emergency Response Policies in the Early Modern Age*), con cui la nostra proposta si confronta e nella cui rete di rapporti europei ambisce a inserirsi. Si pensi ad esempio al progetto olandese *Chronicling novelty. New knowledge in the Netherlands, 1500-1850* diretto da Judith Pollmann e Erika Kuijpers, il quale si occupa di rilevare l'importanza della produzione cronachistica nella 'rivoluzione' industriale che investì le stamperie di fine XVI secolo. O ancora si pensi al progetto spagnolo *APURIS. Las administraciones públicas y los riesgos naturales en las monarquías borbónicas (siglos XVII-XIX)* diretto da Armando Alberola Romá, Domenico Cecere, Jean-Philippe Luis, che lavora sulla risposta delle istituzioni pubbliche alle calamità ambientali in Spagna, in Italia meridionale e nell'America spagnola tra l'età del riformismo illuminato e la Restaurazione.

Il progetto *DisComPoSE* ha come obiettivo la realizzazione di un *database* dei testi del disastro nei territori dell'Impero spagnolo entro l'anno 2021, data in cui si conclude la presente ricerca triennale. Tuttavia, poiché l'ottica prevalente del gruppo di studiosi napoletani è di tipo storico – nonostante la indubbia interdisciplinarietà della metodologia –, esso è volto soprattutto alla raccolta di materiale che risulti rilevante nella sfera politico-istituzionale d'Europa e di America a cavallo tra il XVI e il XVIII secolo.

Parte dei nostri dati (trascrizione di testi, digitalizzazioni di immagini e stampe) trova spazio nel *database* dell'ERC, alla cui realizzazione si è avuto modo di assistere e di contribuire dal 2019 al 2021, dal momento che essi risultano 'collaterali' all'ampliamento e alla definizione della complessa rete in cui viaggiava l'informazione nell'Impero, e rappresentano un tassello importante della storia del Vicereame di Napoli nel '600.

I nostri testi 'comunicano' dunque con tale progetto, e non soltanto per un semplice criterio editoriale (in quanto testi prodotti durante il dominio spagnolo in Sud Italia), ma anche nel più complesso ambito della testimonianza del trauma, come abbiamo spiegato nella parte teorica della tesi di dottorato, e su cui torneremo nelle pagine finali del presente progetto. Ad essi è tuttavia riservato uno spazio minore, dal momento che su 204 testi raccolti, solo una parte delle liriche (circa ¼ del materiale a disposizione) è stata condivisa con il gruppo DisComPoSE.

Da qui nasce la possibilità di immaginare un progetto indipendente, che risulti connesso col gruppo di ricerca europeo, ma che sia incentrato esclusivamente sulla raccolta di poesie. Al riguardo risulta opportuno ricordare come il nostro studio ragioni in maniera esclusiva sul materiale lirico, sebbene lasci spesso spazio alla comparazione tra diverse discipline, come i *Trauma Studies*, la linguistica e in particolar modo la narratologia (di cui alle ultime pagine).

Un punto di vista specifico in materia di *storytelling*, infatti, che rientra tra gli obiettivi principali della borsa P.O.R., e che nel nostro studio sulla poesia lirica ha permesso una separazione tra testi che rappresentano una ‘testimonianza’ reale della catastrofe, e altri che invece pertengono all’ambito della finzione letteraria, rende possibile intervenire sui modi in cui una determinata comunità trasformi un dato del reale in materiale poetico; permette cioè di comprendere, in breve, come essa ‘costruisca’ sulla catastrofe la propria ‘idea’ di disastro.

Poiché il nostro studio si è occupato soprattutto di *tòpoi*, dunque di immagini e di descrizioni stereotipate del disastro nella poesia del XVII secolo, un logico proseguimento dello stesso non può che prevedere un *database* regolato sul medesimo principio. Esso mira al reperimento e alla raccolta di *loci*, figure correnti e sintagmi ripetuti nella rappresentazione del disastro, ovvero quanto nel linguaggio delle nuove tecnologie può facilmente rientrare sotto la categoria degli *hashtag*, e punta alla possibilità di organizzare il materiale raccolto in base alla catalogazione di parole chiave.

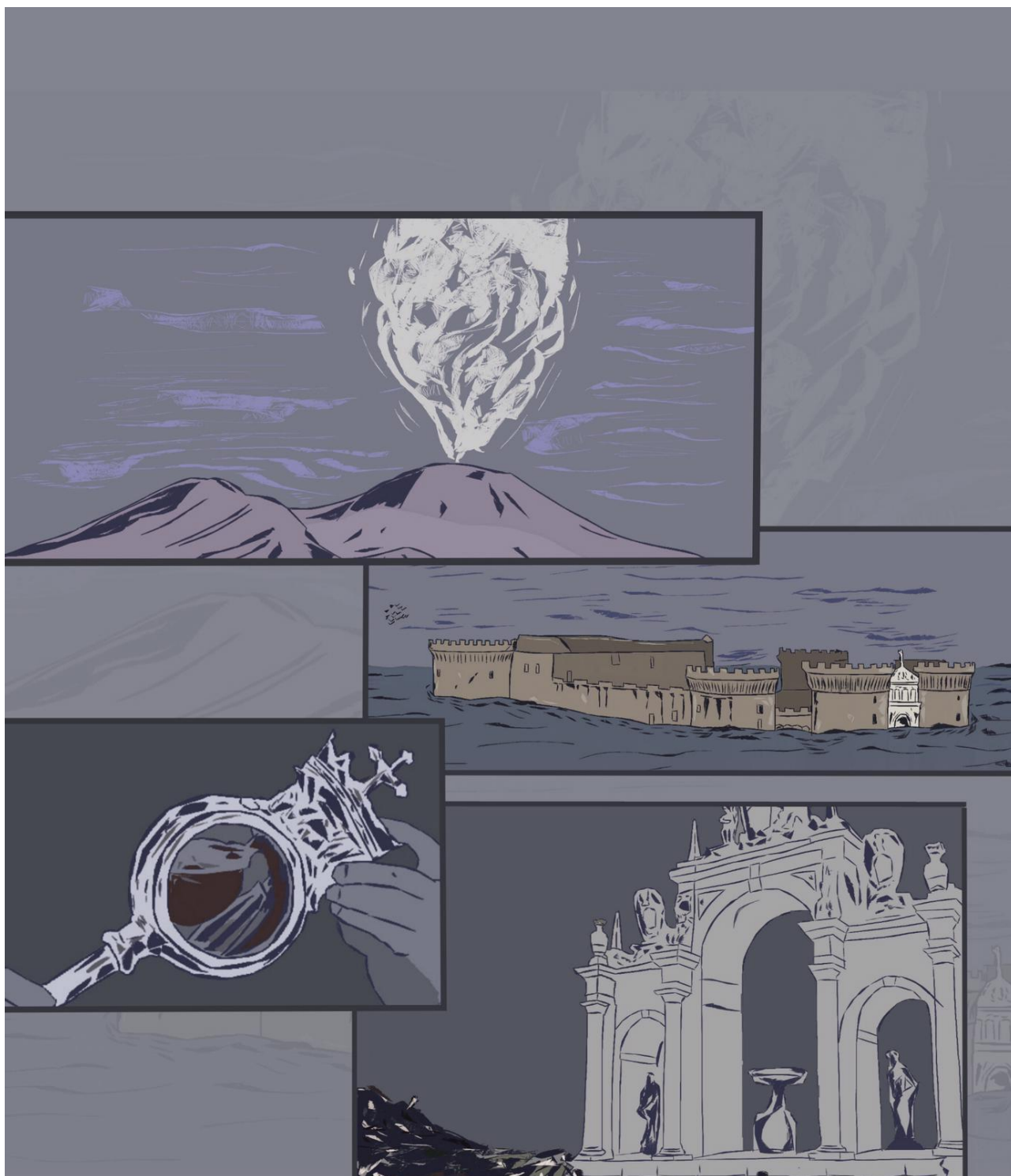
Tale procedimento, che in una fase di programmazione di primo livello (*first level of digital encoding*) è basato sulla conversione dei ‘dati testo’ in metadati dal formato XML (*eXtensible Markup Language*), permette di assegnare dei ‘marcatori’ o ‘tag’ ai documenti inseriti nel sistema i quali sintetizzino in poche parole il materiale in essi contenuto, e che rendano possibile, dunque, una consultazione dei testi in modalità digitale.

Per portare un breve esempio, che sarà successivamente approfondito attraverso la proposta di un prototipo di *layout* e di illustrazioni sul funzionamento del *database*, nella nostra idea di archivio digitale è possibile accomunare tutti i testi inerenti all’eruzione vesuviana del 1631 con un codice di questo tipo:

```
<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>
<Vesuvio>
  <anno="1632">
    <tipo>eruzione</tipo>
    <hashtag>gigante</hashtag>
    <luogo>Napoli</luogo>
  </anno>
</Vesuvio>
```

Secondo questo procedimento, che risulta applicabile ad ognuna delle categorie di disastro individuate, è possibile ordinare numerosi testi sotto una sola ‘etichetta’, e fornire all’utente medio, come a breve esporremo, l’utilizzo di un motore di ricerca estremamente semplificato. Tale idea, che è stata maturata grazie ai frequenti incontri che il Discompose ha organizzato nei tre anni con un *team* della *Apple Academy* di Napoli, si basa sull’utilizzo di un sistema di codifica *unicode* a 8 bit (la sigla UTF della prima riga), il quale è immaginato soprattutto per facilitare il lavoro di un informatico. L’*unicode*, infatti, non solo assegna un numero univoco ad ogni carattere utilizzato nei testi, ma possiede numerosi caratteri con stili di scrittura diversi. Esso rappresenta, dunque, lo strumento migliore per analizzare documenti, come quelli qui raccolti, con differenti linguaggi e differenti modi di rappresentare le lettere su carta stampata.

Homepage di presentazione per l'utente



La presente schermata, che fungerà da sfondo ‘interattivo’ alla *homepage* del sito contenente il *database*, è un prototipo che negli *screenshot* inseriti nelle pagine successive sarà arricchito delle ‘finestre’ necessarie alla consultazione dello stesso (ovvero delle *task windows*): barra di ricerca, modalità di ricerca e così via, come viene opportunamente spiegato.

Passando alla parte ‘pratica’ del nostro progetto, risulta importante spiegare come tale schermata rappresenti essa stessa una prima modalità di consultazione e di accesso alle informazioni collezionate. Muovendo il cursore su una delle quattro immagini inserite nei riquadri colorati, infatti, esse si ingrandiranno e permetteranno di digitare delle finestre che daranno accesso alle diverse sezioni del *database*.

Al solo fine di esemplificare il ragionamento, attribuiremo provvisoriamente a ciascuna immagine una data sezione, ad esempio: al Vesuvio sarà attribuita la sezione a) “presentazione del progetto”; al Maschio Angioino – nel riquadro iperbolicamente sommerso – la sezione b) “gruppo di ricerca”; all’ampolla di San Gennaro la sezione c) “motore di ricerca”; alla Fontana del Gigante la sezione d) “disastri del Vicereame di Napoli”.

La sezione a) spiega in circa 3.000 battute lo scopo della creazione di un *database* sui testi del disastro e ne espone gli obiettivi principali (qui catalogati nell’ultima pagina), nonché i limiti di applicabilità geografici e temporali della ricerca (la quale, come l’antologia, si estende dal 1631 al 1690 e si concentra sui territori del meridione d’Italia).

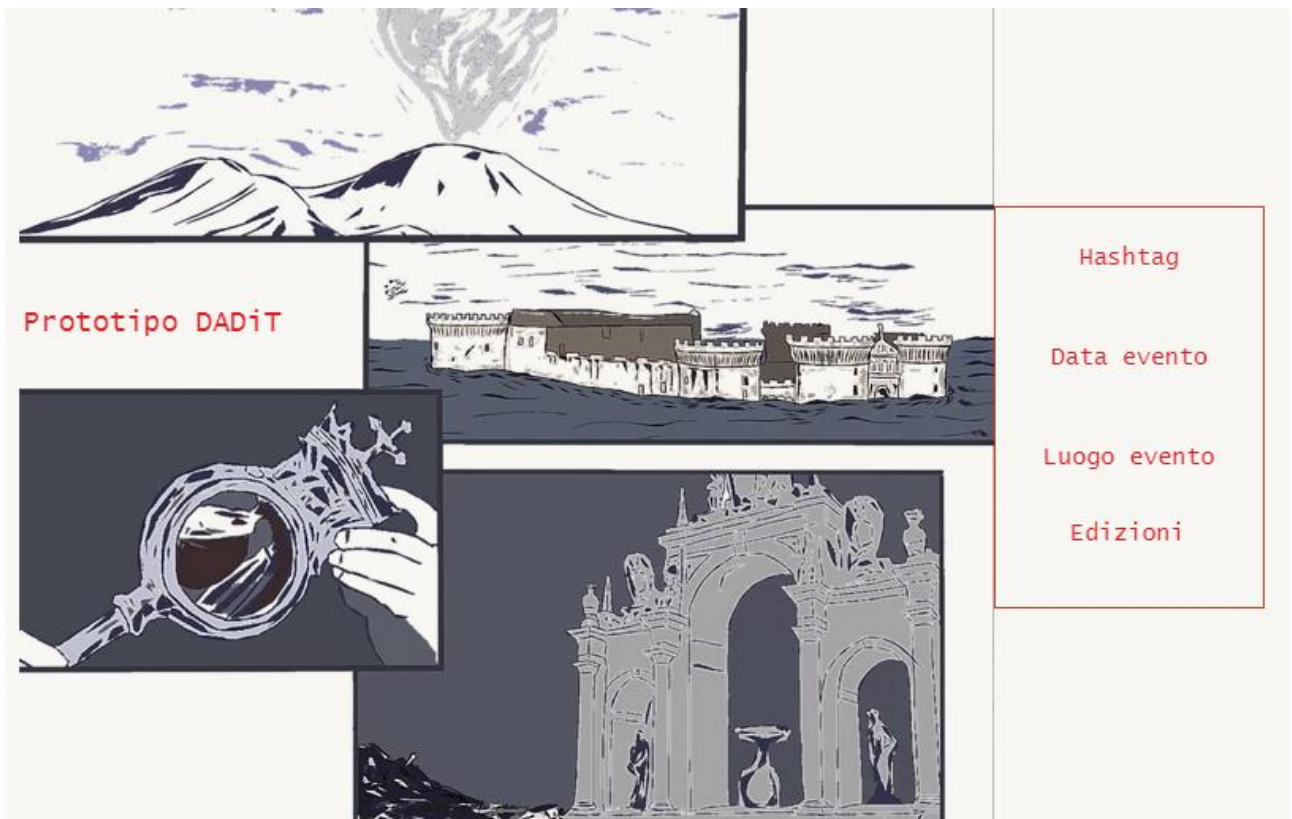
La sezione b) mostra le foto, i recapiti *email* ed i *curricula* degli eventuali ricercatori che prenderanno parte al progetto, con poche righe relative al loro compito all’interno dello stesso.

La sezione c) spiega il funzionamento del *database* (qui esposto nel paragrafo successivo), ed espone delle immagini esemplificative delle differenti azioni che è possibile svolgere per la ricerca: essa ricopre la funzione di linea guida del sito.

La sezione d) contiene la lista dei disastri catalogati, con una narrazione sugli effetti, la durata e la propagazione di una determinata catastrofe, nonché le fonti di riferimento per il loro inquadramento storico.

Terminata questa breve introduzione, prima di passare alla concreta esposizione del progetto, risulta opportuno indicare come il *layout* immaginato per il sito che contiene il *database* sia semplice ed essenziale, strutturato per ottenere al contempo sia un facile accesso agli elementi in esso contenuti, sia una agevolata fruizione degli stessi. Ciò senza venire meno a un criterio di tipo ‘estetico’, altresì necessario per la buona riuscita di un progetto digitale, come si mostra nelle pagine che seguono.

Come funziona il *database*?



Riguardo al funzionamento del *database*, è opportuno spiegare che quanto abbiamo anticipato essere una ricerca tramite *hashtag* o parole chiave permetterebbe un attraversamento ‘a campione’ dei testi. In base all’inserimento di determinati *#hashtag* il *database* può infatti operare una selezione automatica all’interno delle trascrizioni delle poesie, e mostrare una lista di componenti che contengano le parole (o le lettere) digitate. Per accedere a questa funzione basterebbe cliccare sulla sezione in alto a destra, la quale rimanderà a una barra di ricerca simile



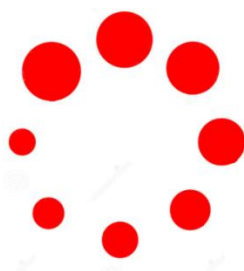
Il funzionamento del sistema è come si è detto immaginato per l’utente medio, e appare dunque semplificato nei criteri di ricerca. Inserendo la parola ‘gigante’, ad esempio, è possibile accedere alle poesie contenenti i seguenti *hashtag*: #gigante; #giganti; #tifeo; #tifei; #titano; #mongibello; e così via. È altresì possibile effettuare una ricerca tramite sequenze di lettere o combinazioni significative, come ad esempio: #giga; #tif; #mong; *et cetera* (è, in breve, lo stesso principio che regola un *database* come quello del *TLG* o *Thesaurus linguae graecae online*).

Una barra di ricerca simile a quella inserita si aprirà anche cliccando sul *link* “Data evento”, la sezione successiva agli *hashtag*. In essa è possibile cercare una specifica data di interesse, ad esempio il 1656 (l’anno della peste nel Vicereame di Napoli), o uno specifico luogo, ad esempio Conza della Campania, e visualizzare sia le opere pubblicate in quell’anno o in quel luogo, sia i testi che fanno riferimento ai disastri avvenuti in quella data e in quel territorio.

Infine, cliccando sul *link* nominato “luogo evento”, il terzo nell’ordine di una catalogazione immaginata per specificità di interessi, sarà possibile consultare una mappa del Vicereame di Napoli (con la proposta di un ampliamento anche al Regno di Sicilia) e selezionare il territorio del quale si desidera approfondire la ricerca, come si mostra nelle due immagini di seguito:

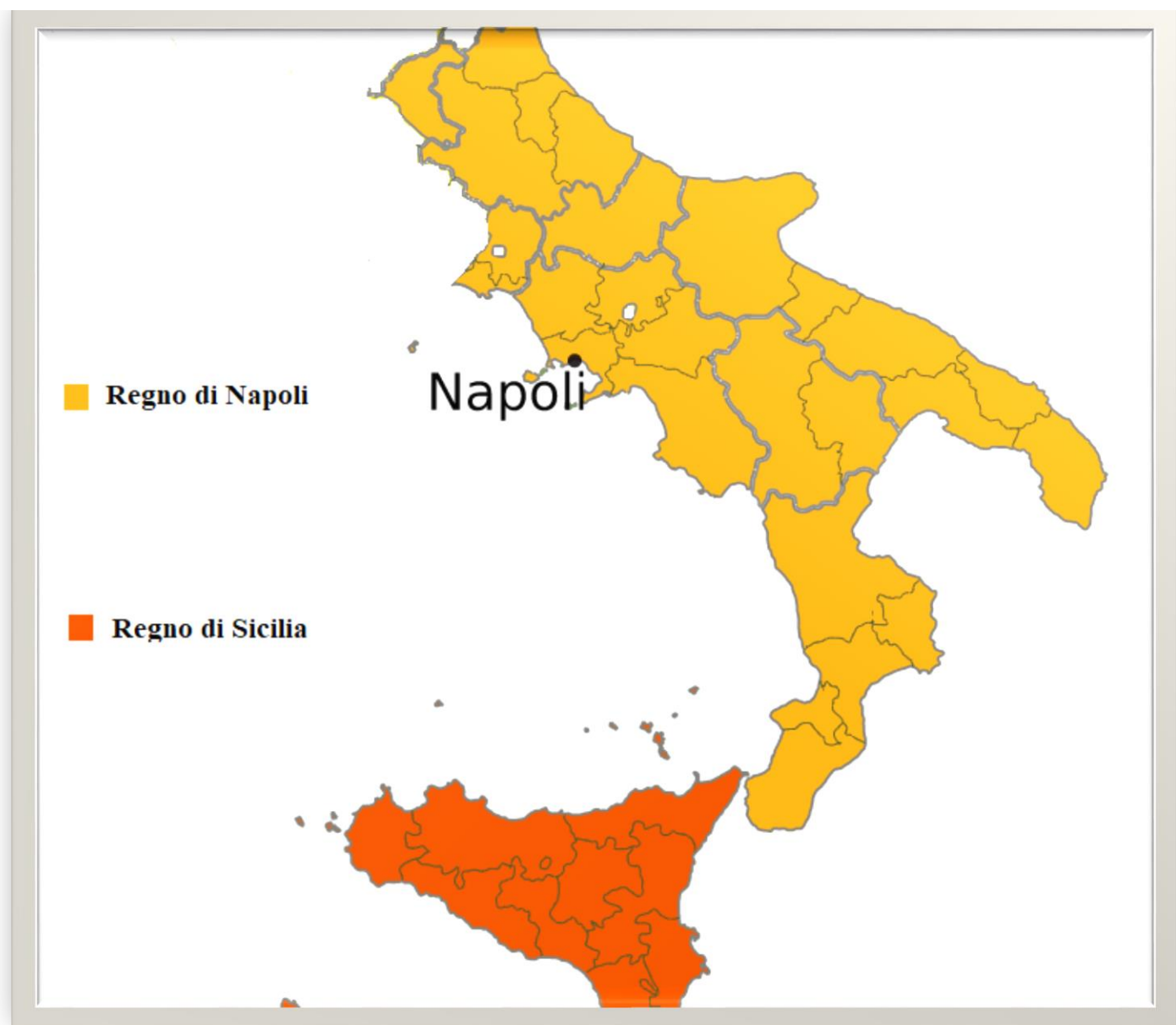


Stai per essere reindirizzato...



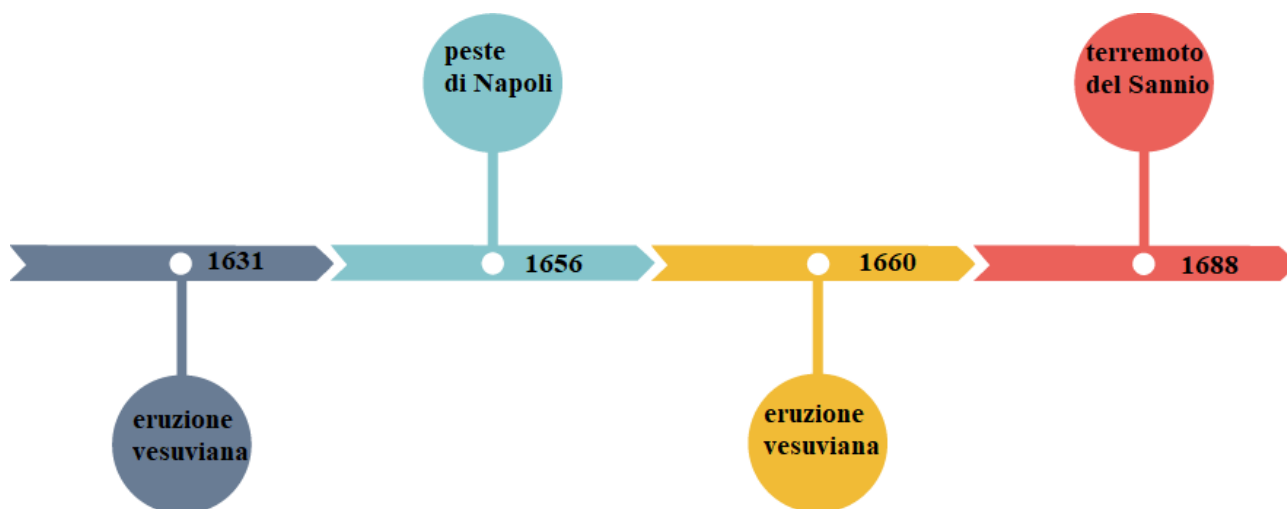
Caricamento...

Luogo evento



Nella presente sezione, spostando il cursore sulle zone di interesse dell'utente, esse diventeranno rosse se corrispondono a luoghi di pubblicazione e/o a territori colpiti da una determinata catastrofe. Cliccando sulla zona selezionata si viene dunque rimandati a una sottosezione contenente testi inerenti a quel luogo e a quella determinata catastrofe. Tale sezione corrisponde alla finestra “edizioni” del *layout* iniziale, come a breve mostriamo.

Al fine di garantire una migliore geolocalizzazione dell'evento è inoltre possibile ipotizzare che l'inserimento di una *timeline*, di un ‘segmento’ temporale lungo il quale inserire le date di specifici disastri, possa risultare un utile ampliamento della ricerca, nonché uno strumento utile a visualizzare come muti la geografia del territorio in base alla propagazione degli effetti della catastrofe selezionata. La *timeline* andrebbe dal 1631, data della prima eruzione vesuviana del XVII secolo, al 1688, anno del devastante territorio del Sannio che distrusse quasi interamente la compagine urbana dell'attuale provincia di Benevento.



Come anticipato, la consultazione del *database* prevede anche la possibilità di selezionare un certo numero di edizioni in maniera individuale, e per fornire una consultazione immediata di un materiale che è finalizzato a scopi soprattutto letterari, e per offrire un metodo di lettura alternativo. Una sezione apposita del sito su cui è strutturato il *database* andrebbe dunque pensata per l'inserimento di una ricerca di questo tipo.

Essa, poiché strutturata in modo da mettere in evidenza la data di pubblicazione e il luogo di edizione (si veda la seconda immagine della pagina successiva), permetterebbe di potenziare ed arricchire la ricerca di tipo geografico. Come si è spiegato nella parte teorica della tesi, infatti, poiché alcuni testi ‘dichiaratamente’ meridionali sono stampati in territori esterni al Viceregno (ad esempio le *Rime d'illustri ingegni napoletani* di Giandomenico Agresta) essi non sono direttamente visualizzabili dalla mappa intitolata ‘luogo evento’. La sezione ‘edizioni’, dunque, amplia la

precedente, e rende tracciabili dei veri e propri ‘assi’ di comunicazione che pongono il meridione d’Italia come centro nevralgico della cultura barocca.



Il *link* evidenziato dalla freccia sulla destra dovrebbe aprire una finestra simile a quella mostrata nello *screenshot* successivo (che in questo caso volutamente semplifica quanto è in realtà un lungo processo di *digital imaging*):

1632

Urbano Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*

Roma, Corbelletti

Edizioni

1633

Giandomenico Agresta, *Rime d'illustri ingegni napoletani*

Venezia, Ciera

1638

Giacomo D'Aquino, *Le rime e le prose*

Napoli, Mollo

Edizioni			
✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio ✓ R #Ade	✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio
✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio ✓ R #Ade
✓ R Vesuvio ✓ R #SanGennaro	✓ R Vesuvio	✓ R Vesuvio ✓ R #Tirteo ✓ R #Ade	✓ R Vesuvio ✓ R Aletto

Come si vede dall'immagine, cliccando sul testo selezionato, di cui vengono forniti autore, editore, anno e luogo di pubblicazione, è possibile sia leggerne una trascrizione (necessaria al funzionamento degli *hashtag* inseriti per ogni singolo componimento), sia visualizzarne la digitalizzazione nel formato originale, con l'indicazione della biblioteca presso cui il volume contenente la lirica è conservato. Al riguardo, al fine di preservare i *copyright* delle singole biblioteche (che spesso prevedono moduli di cessione parziali dei testi), non sarà possibile inserire nel sito silografie e decorazioni di accompagnamento alle poesie, le quali saranno descritte in una didascalia inserita nella scheda di consultazione delle stesse. Le immagini dei testi digitalizzati, e le loro trascrizioni, dovrebbero apparire in questo modo:



SONETTO
A SAN GENNARO CHE LIBERÒ NAPOLI
dall'Incendio
DEL SIGNOR FLAMINIO RAZZANTI
Tesoriero della Marca

Favola fù, che Alcide, e 'l prode Enea
con vivo piede, e con felice ardire
l'Inferno osasser pria già d'assalire,
cedendo lor l'ultrice fiamma, e rea.

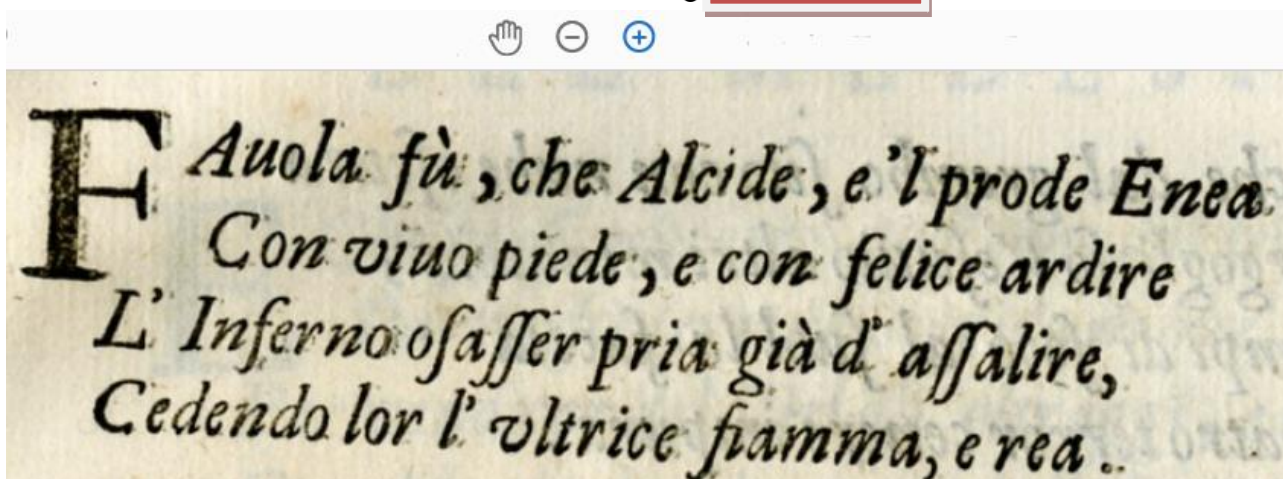
Ma ben fu ver, che dove il foco ardea
nel rogo babilonico, si mire
i tre fanciulli quindi illesi uscire,
mostrando Dio, quanto ne' suoi potea.

Tal per uso Gennaro entrar si vede
innocente nel foco, in cui si mira
farsi più fino l'or de la sua fede.

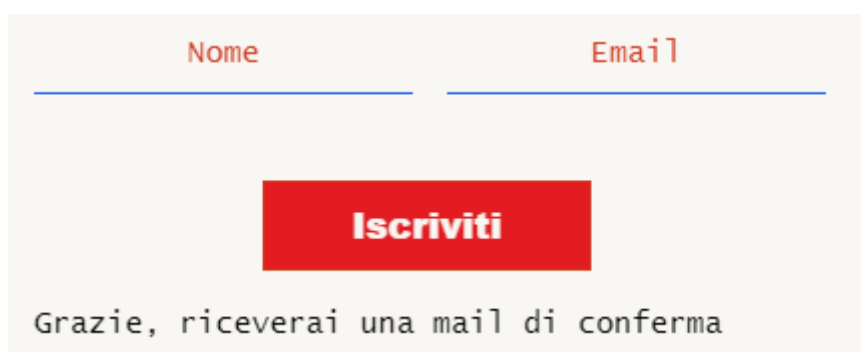
Al foco di pietà, che in lui s'ammira
quel di Vesuvio riverente or cede,
e l'inchina da lunge, e si ritira.



[zoom](#)



Per concludere questa parte della presentazione, è infine possibile immaginare che un modo di arricchimento e di aggiornamento del *database*, il quale permetterebbe di ‘svincolare’ il progetto da un finanziamento a lungo termine (come esposto nella sezione che segue), possa anche prevedere la partecipazione degli utenti esterni. Nella parte inferiore della *homepage* del *database* è dunque ipotizzabile dedicare uno spazio all’inserimento di una *mail box* in cui lasciare il proprio recapito mail, e suggerire la catalogazione di una poesia che risulti ancora mancante nel sistema, o inviarne una descrizione dettagliata.



The image shows a registration form on a light beige background. At the top, there are two labels: 'Nome' and 'Email', both in a reddish-brown color. Below each label is a horizontal blue line representing an input field. In the center of the form is a prominent red rectangular button with the white text 'Iscriviti'. Below the button, the text 'Grazie, riceverai una mail di conferma' is displayed in a dark grey, monospaced font.

L’opzione di un pulsante “iscriviti”, inserito nell’immagine in rilievo, è pensata per quegli utenti che desiderassero ricevere una notifica ad ogni aggiornamento del *database*. L’invio del messaggio sarebbe automatico, tramite la strutturazione di una *mailing list* di facile manutenzione (ad esempio quelle offerte da *gmail* e *outlook*). Al gestore del sito sarebbe soltanto demandato di indicare nel corpo del messaggio il nome dell’autore inserito, l’opera da cui è tratto il testo, la data e il luogo di stampa, con il relativo *link* per la consultazione.

Obiettivi del progetto (*Aims*) e durata del finanziamento (*funding duration*)

Per quanto riguarda gli obiettivi della presente proposta di *database*, risulta chiaro dall'esposizione del progetto innanzitutto come essa sia in linea con le richieste del programma europeo *Horizon 2020*, il quale chiede alla ricerca di «riflettere sul passato per meglio comprendere l'instabilità del presente e i rischi» cui può essere esposta la società europea; in seconda istanza è utile evidenziare come tale proposta miri a offrire contributi in diversi campi di studio:

- 1) Comprendere i meccanismi di comunicazione del XVII secolo, e rilevare come la poesia lirica si inserisse nella complessa rete in cui viaggiava l'informazione nella prima età moderna, nonché analizzare il funzionamento di un prodotto che si è dimostrato avere scopi soprattutto mediali.
- 2) Fornire una diversa prospettiva agli studi dei disastri, quella dell'analisi dei testi in versi, che permette di intervenire sui 'modi' di rappresentazione della catastrofe nell'ottica di una ricostruzione storica tracciata attraverso le forme dell'arte. Questa metodologia potrebbe inoltre essere estesa anche ad aree e a periodi diversi da quelli studiati.
- 3) Raccontare la storia del territorio meridionale attraverso strumenti di infografica e *Digital Storytelling* (o *Digital Transmedia Storytelling*), ovvero i criteri in base ai quali è stata immaginata la strutturazione di un *layout* (soprattutto la sezione 'luogo evento', che è quella di più immediata applicabilità per la dodicesima Area regionale di specializzazione – Tecnologie per il Patrimonio Culturale).
- 4) Fornire un'ampia documentazione dell'importanza che il Viceregno di Napoli ha ricoperto nell'industria della stampa e nel mercato editoriale della poesia, nonché ampliare il panorama di studi sui rapporti tra produzione culturale e istituzioni locali nel meridione d'Italia.
- 5) Contribuire in maniera significativa alla valorizzazione del patrimonio culturale dell'Italia meridionale, e nell'ottica del recupero di un'importante eredità rappresentata dai volumi di poesia secenteschi, e nella prospettiva di rivalutazione degli elementi della tradizione popolare che traspaiono da molte delle liriche raccolte, dunque lungo la linea del *Cultural Heritage*.
- 6) Mostrare come il nesso tra identità culturale ed eventi in grado di determinare *shock* cognitivi (tra gli obiettivi trasversali e del progetto DisComPoSE e di *Chronicling Novelty*) passi anche attraverso i modi di rappresentazione della poesia lirica, e soprattutto nella connessione che si rileva tra immagini mitologiche, tradizione letteraria di una data cultura e memoria storica dell'evento catastrofico.

Soprattutto dai punti 2, 4 e 5 si può comprendere perché il presente progetto potrebbe richiedere la collaborazione di studiosi appartenenti ad aree disciplinari diverse (in particolar modo la

linguistica computazionale, l'archivistica, l'informatica), e prevedere la possibilità di comunicare a più ampio raggio con l'utenza del *database*.

Si auspica in tal senso la possibilità di condividere una rete telematica più ampia possibile, al fine di coordinare il lavoro di schedatura degli *hashtag* e di digitalizzazione dei testi, nelle sue prime fasi, anche a lunga distanza tra i ricercatori. Su tale rete andrebbe sviluppato un dominio *web ccTLD* (legato cioè a un determinato territorio) il quale permetta e una buona gestione di materiale digitale 'pesante' (immagini che siano uniformi agli *standard* dei moderni cataloghi digitali), e una modalità di condivisione dello stesso che risulti veloce ed efficiente, ovvero uno spazio di archiviazione *Cloud Storage* connesso a molteplici *server*: esso permetterebbe infatti una conservazione permanente dei dati estratti dai testi (*big data*).

Queste esigenze sono dettate da quanto si rivela necessariamente un'attiva di costante manutenzione sia del sito sia del *database* su cui esso si 'dirama'. Anche il presente progetto ambisce infatti a inserirsi in reti di ricerca innovativa che legano Italia, Olanda, Spagna e Francia attraverso la collaborazione e lo scambio con università ed enti di ricerca che hanno ricevuto finanziamenti per progetti interessati al nesso tra identità europea ed eventi catastrofici.

Si tratta di progetti di durata triennale o quinquennale i quali ambiscono a creare una rete europea di studiosi di ambiti diversi (storici della cultura, teorici della letteratura, filologi, storici della lingua). Essi lavorano soprattutto su *corpora* e *database* che consentano la fruizione di testi significativi per ricostruire i modi in cui la società europea ha fatto fronte a calamità, cambiamenti improvvisi, disordini politici.

Al riguardo, il progetto qui proposto richiederebbe un finanziamento di durata minore, biennale o triennale, per raggiungere gli obiettivi essenziali al corretto funzionamento del *database*. Il lavoro immaginato sul breve periodo è infatti agevolato dalla già cospicua raccolta di poesie sul disastro collezionata nei tre anni di dottorato. Essa, pur nella auspicata possibilità di un ampliamento delle direttive su cui poggia l'attuale lavoro, avrebbe bisogno soltanto di essere digitalizzata, processata da un motore di ricerca, e infine sottoposta a *test* che ne collaudino l'efficacia dopo aver immagazzinato il materiale all'interno del *database*.

Poiché il nostro interesse è quello di proseguire nell'ambito della ricerca accademica, il progetto di un *database* potrebbe risultare il più utile risvolto della attuale borsa industriale. Numerosi assegni di ricerca delle università italiane ed europee concessi nel 2020-21 hanno infatti previsto la gestione di un *database* e la relativa raccolta, gestione ed elaborazione di dati informatici. Potrebbe essere dunque vantaggioso indirizzare la presente proposta a una collaborazione con queste istituzioni, così come lo è stato per la borsa di dottorato.

STAMPATO NEL MESE DI DICEMBRE 2021