

VALERIA GIANNANTONIO

La parodia del petrarchismo investigante a Napoli

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIA GIANNANTONIO

La parodia del petrarchismo investigante a Napoli

Il contributo si propone di indagare gli aspetti della cultura postinvestigante nei suoi rapporti parodistici e irrisori nei riguardi sia del petrarchismo che del marinismo. Lo sviluppo della cultura napoletana, nell'ultimo trentennio del Seicento, si orientò verso un approfondimento in senso morale del petrarchismo del primo Seicento e verso una rivisitazione del marinismo alla luce di nuove acquisizioni tematiche e altre strategie espressive. Il percorso della parodia antinvestigante tiene conto di alcuni testi di Giulio Acciano e di Nicolò Capasso, che furono tra gli autori più considerevoli, nel quadro di una poesia dialettale, del passaggio dalla fase investigante a quella del tardo-marinismo e del tardo-petrarchismo.

1. Tardo marinismo e cultura post-investigante

Il clima laico che aveva fatto da sottofondo all'affermazione del ceto civile nell'ambito della cultura investigante, irriverente nei confronti del potere ecclesiastico, non fu solo il termine di riqualificazione degli istituti politici del tardo barocco a Napoli, ma anche l'elemento che determinò la separazione del sacro dalla profanazione politica del ceto baronale e del potere assolutistico e dalle stesse ingerenze della Curia romana. Se era chiaro ormai che, nel clima di riforma della politica seicentesca, la committenza ecclesiastica delle opere sia poetiche che figurative, come l'ingerenza del clero nell'attività letteraria registravano punte di inesorabile declino, entro l'avanzata della committenza baronale e vicereale, il condizionamento religioso soprattutto nel campo della morale, e da parte dell'Ordine dei Gesuiti, determinò una capillare diffusione delle opere, e in modo particolare, delle *Lettere provinciali* di Pascal e, più in generale, di testi ispirati al giansenismo. Ma questo ambiente, inesorabilmente avviato verso il riformismo, registrò talora elementi di tacita connivenza con la tradizione, quasi a capovolgere la reazione contro di essa, come nelle *Lettere apologetiche in difesa della religione scolastica* di Benedetto Aletino, del 1694, nate appunto come rivolta nei riguardi dei novatori napoletani, tacciati di eresia, alle quali però si rispose con una produzione ispirata alla filosofia naturale e alla teologia religiosa.

Quell'opera di screditamento del sacro espressa dalla società borghese investigante, più aperta, appunto, a suggestioni laico-scientifico-naturalistiche, si capovolse, negli ultimi decenni del secolo, e proprio mediante la parodia del petrarchismo, in un suo accoglimento nell'innesto della materia scientifica, e in modo particolare del naturalismo, o su un immaginario religioso, che determinò un processo di ascesa dello sperimentalismo, o nella naturalizzazione della teologia sacra, entro una sua lettura immanentistica, eliminando, nel contempo, ogni forma di dipendenza e di assoggettamento dell'una nei confronti dell'altra. Non è un caso che la ripresa del marinismo, alla fine del Seicento a Napoli, con l'Artale e il Lubrano, e con il Casaburi Urries rispondesse proprio a una radicalizzazione degli strumenti più artificiosi del marinismo, in sinergia con il processo di evoluzione dell'intellettuale laico, che per le sue posizioni di indipendenza culturale, venne spesso considerato un individuo atipico nel suo riformismo, che sfiorava posizioni definite addirittura eretiche per la loro avversione nei confronti del sapere tradizionale, ma che in realtà non furono rivolte ad alcuna modifica dei canoni tradizionali. Scienza e fede, insomma, separate dalla cultura investigante, venivano integrate nel valore rivelatore delle verità di natura, entro la scelta di nuovi

contenuti poetici, o la riflessione e il ripensamento critici dell'ispirazione laica di tanti canzonieri della prima metà del Seicento o risalenti alla diffusione del petrarchismo investigante, nelle forme dell'ironia o della proposta alternativa di un nuovo immaginario poetico. Si veniva realizzando, così, a partire dagli anni '70 del '600 a Napoli, un diverso sincretismo tra culture e influssi di pensiero anche opposti, che non comportò però una loro sovrapposizione, ma il superamento di una contrapposizione e contaminazione tra sacro e profano, entro una significativa apertura all'arricchimento delle trame poetiche, ad una religiosità naturale, inserite nella ricerca di nuove *mirabilia*.

Napoli, nella seconda metà del Seicento, era venuta allineandosi, tramite la cultura investigante, alle istanze classiciste del recupero del Petrarca, nella rimarcatura enfatica soprattutto dell'effetto paralizzante del dissidio amoroso ordinario, che comportava una irrisolta tensione affettiva, e nella esasperazione di una poesia di imitazione e di maniera, svuotata dei suoi contenuti morali e giocata sull'esuberanza lessicale e sull'artificio delle forme e dello stile. Perciò l'esperienza del Marino, anche se superata la parentesi della cultura investigante, continuò a influire sulle acquisizioni tematiche di un riformismo poetico e culturale del tutto alternativo, non solo nell'estremizzazione del formalismo retorico ed estetizzante, ma anche nel ridimensionamento morale di motivi troppo scopertamente erotici e lascivi, irrisi e demistificati nel quadro della stessa contestazione dell'imitazione petrarchesca. E se numerose furono le *reprimenda* del tribunale dell'Inquisizione¹ ai danni della poesia lasciva del Marino, in un clima vicino alle eresie e allo scherzo sopra le sacre cose, e se il Marino stesso si era cimentato su una poesia 'bassa', il dibattito critico successivo alla pubblicazione dell'*Adone*, coinvolgente detrattori e difensori, ebbe proprio il significato di centrare l'attenzione sui canoni stessi di una poetica, non superata ancora del tutto, ma comunque oggetto di discussione per le sue implicazioni innovatrici. Se l'alternativa allo strapotere del ceto ecclesiastico era stata, a Napoli, la diffusione di una cultura laica, scientifica, antifeudale e antiscolastica, la reazione investigante al marinismo si giocò sullo stesso terreno delle componenti petrarchesche della codificazione di strutture antitetiche e di binomi oppositivi, implicanti ancora un percorso mondano di esteriorizzazione del sentimento amoroso, vincolato peraltro a quel naturalismo platonico di marca ficiniana in cui si era espresso il concetto mariniano dell'*armonia* e della razionalità *mundi*, che aveva condotto a quella *coincidentia oppositorum* delle *Dicerie sacre*, e dunque dell'opera religiosa più rappresentativa del poeta napoletano. L'esperienza mondiale, non ancora apertamente rinnegata, ma contestata attraverso il filtro indiretto della parodia anti-investigante, stava per essere rivisitata alla luce di un incontro diretto con le fonti bibliche e con tutta una letteratura del dolore e della sofferenza, che alimentarono suggestioni spirituali e rivisitazioni letterarie.

Nel quadro di quella contaminazione realizzata intorno alla metà del secolo, sul piano tematico ed espressivo, tra barocchismo e petrarchismo, ma anche dell'indiscutibile adeguamento a nuove linee di pensiero, la cui introduzione a Napoli fu certo agevolata dal contesto riformatore investigante, ma anche dalla sensibilizzazione su altre letture e dal torbido e turbolento clima politico e dalle tragiche vicende naturali che colpirono la capitale del viceregno, la Napoli postinvestigante non segnò il momento di rottura del marinismo e del petrarchismo, ma una fase di riqualificazione e di ripensamento critici dei caratteri principali della cultura napoletana e tradizionale. E quando alla fine del secolo i tempi avrebbero visto un rigurgito delle ingerenze della Santa Sede nella vita accademica soprattutto napoletana e romana, il potenziamento

¹ CLIZIA CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008.

dell'anticurialismo investì non solo la trasformazione della teologia scolastica in teologia mistica, e dunque una riprovazione morale della Chiesa, ma anche una rilettura dei dogmi della Chiesa alla luce del Vecchio e Nuovo Testamento e della Bibbia, che presupponeva il male, il dolore, la redenzione.

2. Giulio Acciano e la satira

Lo strumento di questa netta presa di posizione nei confronti di una poesia sostanzialmente ludica, fondata sulla *fluctatio et descriptio amoris*, generate da una passione terrena, ispirata alla ripresa artificiosa e manierata dei modelli, e che soprattutto per quanto riguardava l'imitazione del Petrarca si era attuata nella convergenza di una *imitatio stili* e di una *imitatio vitae*, e dunque nell'utilizzazione di un repertorio topico, di tradizione cinquecentesca² nelle forme vuote di un puro esercizio retorico, fu rappresentato, a Napoli, dopo la fondazione dell'Accademia degli Investiganti, dalla parodia dei temi espressi da questa cultura, condotta però non secondo lo schema cifrato di un linguaggio aulico e grave, ma volutamente basso e volgare. La richiesta di un allargamento dei contenuti della poesia, troppo invischiata in una tradizione profana, e lontana dal percorso esistenziale del cristiano e risolta, assai spesso, in un irriverente scientismo sperimentale certo avrebbe portato a una completa revisione del petrarchismo e dello stesso marinismo solo nell'ultimo decennio del Seicento a Napoli, nel contatto con l'affermazione di nuovi indirizzi di pensiero, sulla scia della *gravitas* del Della Casa e del petrarchismo spirituale di Vittoria Colonna, oltre che del *Commento alle Sposizioni* del Della Casa. Ma era già stato, intorno agli anni '70, che si era iniziato ad avvertire una sorta di fastidio nei riguardi della cultura ufficiale. Fu così che il tradizionale dissidio vita-morte, bene-male, corpo-spirito, sacro-profano, ideologicamente ripreso in chiave antitetica rispetto al Petrarca, e tradotto nell'esemplarità contraddittoria dell'esperienza del cristiano, pur non sovrapponendosi ancora all'esercizio lirico dell'Aretino, iniziò a tradursi in demistificazione polemica di ogni forma di dissacrazione spirituale e morale, allontanandosi così da quel neoplatonismo ficiniano, che, sia pure in termini naturalistici, aveva fatto risalire al Marino delle *Dicerie sacre*, l'unità universale in un ordine e in un'armonia razionali sottesi alla creazione cosmica³. La rifunzionalizzazione del modello petrarchesco, sempre più imitato nell'ottica mariniana dell'emulazione e del superamento, solo nel tempo condusse a uno slittamento della stessa metafora platonico-petrarchesca⁴ del *corpus carver*, da «un sistema di valori mondano o terreno a uno più elevato sotto il profilo spirituale»⁵, e cioè dal tema amoroso e dal motivo della schiavitù delle

² Il concetto del valore sapienziale e serio della poesia era stato dibattuto, a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, in ambiente padovano, con l'Accademia degli Infiammati. In proposito cfr. VALERIO VIANELLO, *Il letterato, l'accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Padova, Antenore, 1988 e ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della "gravitas" nel Cinquecento*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 21-60. Fu soprattutto nell'area veneziana, fortemente collegata tra l'altro a quella napoletana, che nel medio e tardo Cinquecento si affermò una linea sapienziale di una lirica in chiave platonizzante.

³ Si è già visto quanto il Marino, nell'ideazione delle *Dicerie sacre*, molto dovette alla tradizione spirale del petrarchismo trardocinquecentesco napoletano e soprattutto al De Cupiti, autore de *Il poeta illuminato* (1598) e delle *Rime spirituali* (1592). Su quest'ultimo cfr. SALVATORE USSIA, *Il sacro Parnaso. Il Lauro e la Croce*, Catanzaro, Pullano, 1993.

⁴ PLATONE, *Cratilo*, traduzione italiana di Lorenzo Minio-Paluello, in ID., *Opere complete*, Roma-Bari, Laterza, 1987³, 9 voll., II, pp. 27-28. La tesi platonica del *corpus carver* fu poi ripresa, come è noto, da MACROBIO, *Commentarii in Somnium Scipionis*, I, 60, 6.

⁵ LUCA MARCOZZI, *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del «Canzoniere»*, Roma, Aracne, 2011, p. 31.

passioni, implicito nella prigione d'amore⁶, a quello sapienziale e filosofico della 'prigione dell'anima', che sulla scorta di una interpretazione agostiniana e boeziana delle fonti platoniche, pervenne a una sorta di *ascensio* mentale di ordine speculativo e spirituale. Era quest'ultimo un principio cristiano insito nello stesso agostinismo del Petrarca, già interpretato, sul finire del Cinquecento, nella duplice valenza della materia e dello spirito⁷, del corpo e dell'anima, dal cristianesimo assorbiti entro la ricerca di una dimensione armonica, non solo dell'ordine cosmico, ma del rapporto tra terra e cielo, tra umano e divino. Su questo sfondo equivoco del filtro del petrarchismo nelle sue forme più prevalentemente laiche, nonostante il richiamo al modello suggerisse una ricomposizione più equilibrata degli opposti, e dunque di amore e fede, si era innestato l'ambiguo rapporto del Marino con il discorso scientifico e tecnico del suo tempo. Nonostante, infatti, a Napoli il pensiero galileiano si fosse diffuso molto presto, e già agli inizi del Seicento il Marino avesse conferito alla parola poetica un valore assoluto, raffinatosi nell'esercizio lirico, nella pratica degli *Idilli* e nell'ispirazione mitologica dell'*Adone*, il tramonto, come ha sottolineato il Corradini, dell'ideale rinascimentale eclettico ed enciclopedico del sapiente, che univa conoscenza naturale e mistificazioni religiose, condusse il poeta napoletano ad esaltare oltre misura la superiorità della poesia, nella sua espressa valenza mondana, individuando in essa una forma di dominio assoluto nei confronti anche delle tante branche di specializzazione del pensiero scientifico. Inoltre la pretesa della sapienza umana di conoscere il tutto, onde consentire il raggiungimento della felicità, era un puro atto di superbia. Il Marino e i suoi imitatori dunque demistificarono la sapienza umana, interpretata non nei suoi rapporti con la verità rivelata, ma scarnificata nelle sue potenzialità conoscitive e nei suoi attributi di poeticità e letterarietà.

Il bisogno, quindi, di rivitalizzare e riformare la poesia nacque a Napoli, intorno agli anni '70, da un proposito di conferire nuova dignità e verità all'esercizio poetico, nella scrematatura di tanti imitatori, che spesso avevano frainteso i modelli, e non avevano ancora percepito l'urgenza morale di una conversione, che doveva tenere conto delle fonti del passato, rimodulate nella percezione armonica della vita dell'uomo cristiano, con tutto il suo fardello di pene, colpevolezza e peccato, vizi, ed entro un processo di perfezionamento, o ancora legato alle scorie terrene, dalle quali l'assenza di una religione, come nel '600, ben salda impediva all'uomo di liberarsi. La poesia secentesca, insomma, tanto nelle sue formulazioni investiganti e petrarchesche, quanto nelle sue esemplificazioni marinistiche, aveva ricondotto i modelli a puri, fissi e vuoti stereotipi di forma e di significato, senza accogliere il profondo insegnamento spirituale e morale di parte dell'opera del poeta aretino, che aveva individuato nelle «perversità d'amore», ossia nei peccati mondani di ordine morale, l'impedimento e insieme la possibilità dell'*ascensio animae* a Dio, entro la suggestione boeziana delle *pennae mentis*. Tale poesia barocca aveva preferibilmente volto le fonti in arcadia, riducendone i temi a formulario argomentativo e gli stilemi a calchi repertoriali. L'elemento contrastativo terra-cielo e vita-morte, era rimasto, pertanto, in molti casi irrisolto, e non più visto come itinerario salvifico del credente o come atto liberatorio dai piaceri mondani, ma giudicato nei termini oppositivi in cui abitualmente si dibatte la vita contraddittoria dello spirito e delle passioni, riducendo così la conflittualità interiore a un puro gioco altalenante di sentimenti, iscritti in una cornice retorica di finzione letteraria.

⁶ L'immagine oscura della prigione d'amore evoca Agostino, *Contra Academicos*, I, 3, 9: «Hoc corpus, hoc est tenebrosus carcer».

⁷ I due atteggiamenti si rinvergono in *R.n.f.*, 72, v. 20; 86, vv. 5-6 e 264, vv. 6-8.

Se la rivolta contro le tematiche lascive della poesia contemporanea era iniziata già nella seconda metà del Cinquecento e nei primi decenni del Seicento con Vittoria Colonna e Ridolfo Campeggi, dietro le suggestioni del neoplatonismo ficiniano, occorre ora nuovi modelli di riferimento per integrare e riformulare l'imitazione petrarchesca e mariniana in chiave più decisamente morale, e ciò si sarebbe verificato solo attraverso la mediazione di una letteratura incentrata sui temi del dolore e della sofferenza di ispirazione evangelica e mistica. Ché anche la tragicità di cui parla il Marino, «il piacer che termina in doglia», non era il segno di una reale contrizione spirituale o in linea con la ricomposizione di un ordine insieme naturale e metafisico del cosmo, ma era priva di alcuna valenza metaforica, per cui i termini 'tragico', 'tragicità' nell'*Adone*, si riferiscono esclusivamente, come ha giustamente osservato il Corradini⁸ alla vicenda di amore e morte di Venere e Adone, e non al significato retorico e stilistico di 'alto', 'sublime', nell'accezione dantesca e virgiliana di applicazione ad una materia elevata. E ciò sarebbe dovuto all'assenza, nel Marino, di una fede religiosa, che potesse volgere il nucleo tragico delle vicende e della vita dell'uomo in speranza, e alla sua adesione piuttosto a una sorta di naturalismo metafisico⁹. Il problema del 'tragico' in riferimento allo stile, avrebbe d'altronde acquisito solo nel corso del Seicento, entro una continuità con certa tradizione letteraria tardo-cinquecentesca, l'accezione di *gravitas*, di espressione cioè di argomenti sacri, e ciò avvenne non a caso nella linea della contestazione dell'eccessivo ornamento, fruito da quei poeti che, iniziando dal Bembo, avevano fatto largo uso nella loro produzione delle antitesi, plasmando la loro opera sugli artifici retorici di una poesia lasciva e profana, priva di implicazioni morali e spirituali.

Così, in tema di convergenza con la medicina galenista, occorre fare riferimento all'opposizione di Giulio Acciano, avversario di una scienza non verificata sperimentalmente, condotta attraverso l'uso satirico del linguaggio, risolto in cifra realistica. L'orditura satirica raggiunge così esiti blasfemi e irriverenti tramite un'espressione cifrata, parodistica, che si avvale dell'impiego iterato del verbo 'cacare', che insistentemente richiama un atto fisico, nel capitolo *La cacaiia*, che recita:

Caco e cacato poi di nuovo caco:
né assai stato a cacar, caco di nuovo
e poi che cacat'ho, caco e ricaco,
ch'altro diletto che cacar non trovo.

La tramatura enfatica ed espressiva raggiunta attraverso l'iterazione e la rimarcatura del lemma rispondeva, nel componimento dell'Acciano, al raggiungimento di un'efficacia figurativa e realistica, ottenuta però non con i toni alti di una veridicità rappresentativa, ma con quelli bassi di un'artificiosità locutoria, che non solo riprendeva certa disinvoltura irridente di alcuni componimenti mariniani, ma demistificava anche la tradizione attraverso il registro volgare della satira. In particolare ciò che voleva evidenziare l'Acciano era il favore nei confronti di un nuovo razionalismo non repressivo, ma che cominciava ad essere giudicato come antidoto alla finzione, anche se non ancora in termini del tutto alternativi rispetto al dominio delle passioni. Lo 'stile bernesco', come contrappunto di quello aulico ed erudito, era applicato alla resa burlesca di un modo ormai superato e del tutto astratto di investigare la natura, al quale si era sostituito il pensiero epistemologico moderno fondato sul metodo sperimentale, che però aveva riproposto l'essenza

⁸ MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, pp. 261-262.

⁹ Di «religione naturale» nel Marino parla MAURICE SLAWINSKI, *Intorno a due lettere "inglesi" del Marino*, in «La rassegna della letteratura italiana», CI, 1997, pp. 39-57: 53.

fisica del mondo naturale, senza spegnere la sete di conoscenza dell'uomo contemporaneo, volto a cogliere gli arcani della natura e a sollecitare una conoscenza dell'ineffabile. La scienza inoltre, e ciò lo si è visto col Marino, che aveva il dominio sulla natura, non poteva sovrapporsi al valore della poesia e si era estesa anche al campo degli affetti e alla sfera dell'emotività, per spiegare le nozioni della conoscenza e delle passioni in termini di derivazioni da organi anatomici, e non come espressioni dell'irrequietezza umana.

In questo quadro di difficili acquisizioni culturali, comprese tra altre strategie di investigazione della realtà e la ripresa di certi artifici stilistici dei modelli, la poesia si rendeva strumentale interprete della resa, in senso moderno e antitradizionalista, dell'ondata del rinnovamento contemporaneo, utilizzando spesso le forme della satira e della comicità, per celare, secondo modalità serie, la crisi dei valori tradizionali e di un mondo che sembrava avere esaurito tutte le potenzialità di scrittura e di espressione poetica. La ricerca dell'uomo postinvestigante era proiettata verso altri tipi di conoscenza, suffragata da altre verità e dagli apporti di altre tematiche, e soprattutto dal riscatto della poesia come traduzione e veicolo di nuove istanze psicologiche e intellettuali. La modernità segnata dal nuovo petrarchismo della coppia Buragna-Schettino, aveva stravolto, intorno alla metà del secolo, il recupero tematico e stilistico delle fonti, demistificate dalla generazione postinvestigante entro nuovi propositi, propriamente sarcastici, di recupero delle forme irriverenti della poesia del Marino, che non a caso, come ha bene sottolineato il Corradini, si colloca sulla linea dell'estro parodico dal linguaggio amoroso petrarchesco. Così infatti lo studioso è venuto argomentando: «Il linguaggio lirico amoroso del Petrarca e dei petrarchisti sollecita l'estro parodico mariniano in primo luogo proprio per le sue caratteristiche di astrattezza e disincarnazione, che il napoletano sembra incaricarsi di controbattere, applicando le medesime espressioni a elementi quanto più concreti e bassi»¹⁰.

Il gioco combinatorio delle fonti, esasperato dai postinvestiganti negli effetti naturalistici degli esiti stranianti della tradizione aulica, non solo era impiegato nell'implicita allusione a nuovi significati, ma aveva anche la funzione di sottolineare la presa di distanza da forme di scrittura inautentiche e impure in un dettato serio e puro. Era in atto, cioè, un modo nuovo di rappresentare il vero, non nel capovolgimento della verità, ma nello slittamento della finzione e della stessa adesione ai modelli nell'inveramento morale della materia, che da turpe e lasciva doveva diventare antifrasticamente seria, attraverso un significativo capovolgimento di prospettiva. In questo quadro, a un esordio marinistico di una cultura aperta ed estranea a condizionamenti di scuola e che si proponeva di essere innovativa e antiregolare, l'Acciano contrappose un percorso antimarinistico con nuovi maestri, indicati nel Porcelli e nel Caloprese, che furono comuni a molti poeti del Seicento napoletano, progressivamente distaccatisi dal riformismo mariniano di inizio secolo, e propugnanti una diversa verità, distante dalla cultura accademica ed erudita:

La verità, ch'è più chiara del sole,
sì mi scopri Porcella e Calopresi,
ch'io abbandonai l'abominate scuole.

Individuò inoltre per sé una nuova materia di poetare, lontana dagli esiti petrarcheschi, e coincidente con l'impiego di quello stesso stile bernesco, di cui anche il Marino aveva fatto largo uso, soprattutto nei suoi componimenti giovanili:

¹⁰ MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura*, cit., p. 171.

Sta lingua petrarchevol t'è contraria,
lasciala andar col diavol che se l'abbia
ti ne lo stil bernesco hai più buon aria.

Quadri figurativi, come l'immagine della propria morte, si allineavano, nell'Acciano, al registro basso di un materiale poetico, come nella seguente terzina in cui la prefigurazione del proprio decesso diventava, attraverso il ripetuto utilizzo del sostantivo «campana», motivo di parodistica contrapposizione di una morte umile ad esequie pompose ed appariscenti:

Ivi due preti sol senza campane,
campanon, campanazzo e campanello
mi condurranno a sotterrarmi in tana.

Ci troviamo, così, in presenza di una parodia seria nata *in limine* alla crisi del marinismo e del petrarchismo, che necessitavano, ora, alla fine del secolo, di nuovi stimoli propulsivi e che, esauriti l'impegno ideologico e poetico del Marino dei primi del secolo, giudicando inadeguati lo scientismo e il petrarchismo investiganti, puntavano a una trasformazione degli istituti della poesia, ma anche all'apertura verso altri rami del sapere, attraverso la fase di passaggio rappresentata dall'Acciano e dal Capasso.

3. Nuove linee di cultura

Entro strategie di irrisione parodistica soprattutto del petrarchismo, e dunque di una poesia non solo informata a un culto parziale delle autorità, ma recepita, nel suo risvolto spirituale e morale, non ancora nel rapporto diretto con le fonti sacre, ma attraverso la mediazione delle varie pratiche liturgiche e devozionali¹¹, e dunque della parola e della memoria, è in Niccolò Capasso che la satira raggiunse esiti di più vivo e straniante realismo, attraverso lo strumento comico del dialetto, utilizzato a iosa nelle sue *Alluccate contro li petrarchisti*. In esse, come si evince dal titolo, venne presa di mira soprattutto una certa tipologia di petrarchismo, di maniera e di moda, fondato sull'imitazione pedissequa di temi e modelli della tradizione, e sul loro impiego nelle forme ripetitive di una stanca consuetudine poetica, che poco spazio lasciava all'innovazione, e soprattutto non fondata su una profondità semantica rinviante alla parola sacra. Rin vigorito, nel secondo Cinquecento, dall'impianto dell'ispirazione religiosa sulla topica contrapposizione materia-spirito, amore umano-amore divino, terra-ciolo, il petrarchismo si era andato evolvendo, a Napoli, nel corso del Seicento, nel formalismo retorico di una tradizione, nel ricorso a stilemi tipici della vulgata petrarchesca esprimendo già con l'esaltazione, da parte dell'Acciano, del Caloprese, un divario qualitativo tra la vecchia e la nuova poetica.

Una nuova spregiudicatezza animava il Capasso nelle sue *Alluccate*, il cui bersaglio erano, dunque, i modi paludati di un linguaggio cifrato e allineato alle linee della tradizione classicheggiante, che aveva avuto a Napoli, nel '600, soprattutto nell'Amenta il suo esponente più significativo, ma che tradiva, insieme a quella marinistica, il superamento di modelli ormai divenuti perniciosi per la stessa morale o del tutto inefficaci nel loro svuotamento semantico. I vecchi modelli agivano da filtro per un ripensamento critico della rimodulazione, in termini di nuovi

¹¹ Sull'argomento cfr. GIOVANNI POZZI, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, in ID., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-189 e DANILO ZARDIN, *Tra latino e volgare: la «Dichiarazione dei Salmi» del Panigarola e i filtri di accesso alla materia biblica nell'editoria della Controriforma*, in «Sincronie», IV, 2000, pp. 125-175.

contenuti e di linee espressive alternative rispetto a inveterate e superate codificazioni di poesia. La prospettiva amentiana, da cui muove il celebre trattato *Della lingua nobile d'Italia*, presuppone «quello spostamento di linee di rinnovamento prearcadico, da una fase di più rigorosa elaborazione petrarchista, esteticamente e ideologicamente giustificata (la linea Buragna-Caloprese) ad una di più temperata circolazione e fruizione»¹².

Ciò che il Capasso voleva mettere in rilievo, attraverso il gustoso bozzettismo dei suoi sonetti in vernacolo, era in particolar modo il vuoto ideologico lasciato dal petrarchismo, inizialmente concepito come arma valida di contrasto, non solo espressiva, ma anche contenutistica, nei confronti di un dilagante marinismo, ma che poi in concreto si era tradotto in capovolgimento della tensione umana ed esistenziale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, che andava recuperata sempre nel contesto di un autobiografico scavo psicologico, aperto però alla registrazione di temi più vicini a una spiritualità morale e religiosa. Connesso com'era a una tradizione scientifica di tipo sperimentale, il petrarchismo aveva lasciato anche irrisolti quei problemi filosofici e la spiegazione di quei fenomeni naturali, non riconducibili a una razionale e normale normativa epistemologica. Perciò i bersagli del Capasso furono soprattutto il Buragna e tutta la tradizione investigante, compreso l'Amenta, giungendo a fare del linguaggio e delle forme auliche e stranianti del petrarchismo l'arma pugnace della contestazione del passato e delle autorità, entro un'operazione invero intellettualistica antipedantesca e antiaccademica, antitradizionalista e anticlericale, assegnando nuova dignità espressiva al dialetto come strumento di resa parodistica dello stato di confusione formale e argomentativa e di elemento concreto di rappresentatività del reale. Come la reazione dell'Acciano non era stata condotta solo in margine a una contestazione del petrarchismo *tout court*, ma aveva orientato l'autore, attraverso la satira, a proporre linee alternative di poetica, così nel Capasso l'antipetrarchismo si risolse in una presa di posizione, attraverso l'uso del vernacolo, contro le linee repertoriali del petrarchismo meridionale, che movendo dal razionalismo rinascimentale, e già iniziando a intriderlo della spiritualità del secolo al suo tramonto, era giunto fino al naturalismo arcadico, a un momento estremo, cioè, di banalizzazione della trama erotica, privata delle implicazioni filosofico-morali, che pure la poesia petrarchesca prevedeva. Il nuovo binomio purismo-dialetto veniva così aderendo alle istanze moderne di una città che, spento il risentimento popolare antispagnolo, era diventata il centro di formazione di un nuovo accademismo, e soprattutto l'ambiente naturale di radicalizzazione di un potere laico e politico, ancora vicino a posizioni baronali e vicereali, e che quindi alle innovazioni del pensiero abbinò un ruolo equivoco nei riguardi del centralismo vicereale e soprattutto un rigurgito dell'incidenza della politica ecclesiastica nei confronti di espressioni più libere e autentiche della fede.

L'antipetrarchismo del Capasso muoveva in sinergia con quella cultura antipedantesca che avrebbe condotto alla riabilitazione pure del marinismo in età tardo-seicentesca, quando la stessa riqualificazione del Marino si sarebbe espressa in più libere e autonome manifestazioni di poesia, incanalate in ben precise individualità letterarie, avulse dal contesto omologante dei primi sperimentatori, che avevano accolto il messaggio innovatore del loro maestro in una confusione di istanze e di modi, e soprattutto entro la difesa o la contestazione del modello. Strategie governative diverse erano, comunque, alla base del nuovo esercizio intellettuale lontano ormai dal percorso biografico del Marino, che pur se cercò di mantenere sempre un atteggiamento autonomo rispetto

¹² AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, nell'opera collettiva *Storia di Napoli*, Napoli, Società editrice storia di Napoli-Edizioni scientifiche italiane, 1967-1974, 11 voll., VI, pp. 809-1094: 881.

al potere politico¹³, purtuttavia prestò il proprio impegno poetico presso varie corti d'Italia, di cui si fece, nel corso della sua vita, celebratore ed elogiatore. In tale contesto rientrava anche la deformazione caricaturale dell'Amenta, come esponente di un purismo toscaneggiante estremistico e anacronistico, irriso dal Capasso per l'impiego demistificante del dialetto. All'interno della richiesta di una nuova professionalità, del ripristino di un'identità culturale dell'autore e dell'attore, in tema di trasformazione della pratica scenica, sempre più distante da quella spagnoleggiante, il Capasso si allineò al Caloprese e al Gravina nel riconoscimento, in Andrea Belvedere¹⁴, di una emancipata coscienza artistica ed espressiva e dell'avvio di un processo moderno di trasformazione del teatro moderno a Napoli, ormai distante dalle ingerenze petrarchesche.

L'irregolarità e la confusione teatrali contemporanee furono gli elementi che indussero gli intellettuali del tempo a una riforma della pratica della scena, nella ricerca di nuove normative e nel quadro di esperienze autonome di cultura. E questo rifiuto della cultura tradizionale investì gli intellettuali napoletani sia nella contestazione del conservatorismo, sia della spettacolarità spagnoleggiante. Da qui si evince la testimonianza entusiasta, da parte del Capasso, della rappresentazione, ad opera del Belvedere, dell'*Alvida* del D'Isa¹⁵. In questo contesto di riformismo teatrale rientrava anche la risposta degli autori tragici del primo Settecento all'invasione nella penisola italiana, nell'ultimo decennio del Seicento, dei drammi francesi, che se da un lato avevano scardinato le strutture topiche della produzione italiana, dall'altra avevano sollevato altre questioni in merito alla legittimità della difesa o dell'apertura alla tragedia d'oltralpe. È questo anche il senso della polemica del Capasso contro le *Tragedie* del Gravina, che pur rimanendo scolastiche e aristoteliche, ed essendo influenzate alla severa dottrina del cartesianesimo, si opponevano ad altre tragedie d'Italia e di Francia, nel solco della poetica del verosimile, di una semplicità di azioni e di sentimenti, lirici più che romanzeschi, volti a potenziare l'educazione delle coscienze. L'idea di modernità si risolveva, nella critica contemporanea, nel richiamo a principi riformisti, ma sempre nel solco di una nuova scorrevolezza del testo, della dizione e dell'attacco verso ogni forma di retorica, tanto che il trattato *Della tragedia* (1715) che il Gravina scrisse in difesa dei propri testi tragici, così ricco di erudizione e di sentenziosità secentesca, risultò del tutto infelice. In tale ambito fu anche ampia la frequentazione delle Accademie, in molti casi, volute e protette dai viceré, e ciò conferma il legame che l'intellettuale mantenne nel '600 con il potere centrale, nel processo di revisione di una cultura, dalla quale i viceré speravano di potere ottenere patente di nobilitazione e investitura ideologica della propria persona e della propria politica.

E se l'attacco al petrarchismo sottendeva un rifiuto del principio di autorità, e dunque una nuova tolleranza culturale e ideologica, non meraviglia che alla definizione dell'Acciano dell'antipetrarchismo, «Quei che congiuraro contro Petrarca», ne subentrasse una in positivo del marinismo ad opera del Capasso, «di mariniste (co sciucocche e nocche e zagarelle a liste)», con allusione a un movimento di ripresa del Barocco, di cui, non a caso, fu protagonista tra gli altri a

¹³ ERMINIA ARDISSINO, *Introduzione*, in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, introduzione, commento e testo critico a cura di Erminia Ardisino, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, pur ritenendo il Marino avulso dai problemi politici del suo tempo, rileva che egli fu «figura poliedrica impegnato su questioni relative al potere politico e a quello religioso» (p. 39). MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura*, cit., sottolineata, al contrario, la mancanza di impegno politico da parte del Marino, giudicandolo un poeta 'apolitico'.

¹⁴ Sulla riforma e il ruolo di Andrea Belvedere nella pratica scenica napoletana cfr. VALERIA GIANNANTONIO, *L'ombra di Narciso. La cultura del doppio a Napoli in età barocca*, Lecce, Argo, 2006, pp. 175-256.

¹⁵ In *I sonetti editi ed inediti in dialetto napoletano di Nicola Capasso*, annotati da Carlo Mormile e da Luigi Chiurazzi, Napoli, Tipografia del progresso, 1876, p. 69 si legge un sonetto in lode del Belvedere, da parte del Capasso, elogiante la rappresentazione dell'*Alvida* del D'Isa.

Napoli proprio quel Giacomo Lubrano, predicatore gesuita¹⁶, che all'attività omiletica, diffusa nella Napoli postinvestigante, unì quella poetica. Proprio dall'unione, infatti, di scrittura e apologetica, scaturiva a Napoli la riduzione del genere omiletico a oratoria e retorica sacre, applicate talora a una materia naturalistica, non senza che restasse vivo l'ammonimento a discernere la scienza profana e la sapienza religiosa. Siamo ormai, intorno agli anni '70, in un periodo di crisi a Napoli tanto del marinismo puro, quanto dello stesso petrarchismo, a un passo dalla riabilitazione tarda del Barocco e dalla fondazione dell'Accademia Sebezia. L'eccesso di marinismo, se in alcuni poeti, come il Lubrano, appare frutto dell'exasperazione di un indirizzo poetico radicatosi nella cultura napoletana soprattutto nella prima metà del Seicento, viene giustamente riconsiderato in positivo, alla luce di una mutata sensibilità lirica, dal Getto, per il quale, «il suo linguaggio, agitato da un turbinoso senso analitico, e attonito di energici stupori è la coerente espressione della sua visione del mondo, cui collabora efficacemente il sentimento religioso»¹⁷.

I canzonieri tardo-marinisti pullulano, come si avrà modo di notare, di un immaginario ora laico, ora devozionale, in parte riconducibile alla stessa configurazione del sacro nella prima metà del Seicento, che aveva perso, però, il fondamento armonico del neoplatonismo ficiniano, per intridersi di nuova contrizione interiore, e porsi, in molti casi, come il frutto di un'esperienza di dolore. L'attenzione a particolari eventi naturali o la scelta di determinati soggetti poetici indicava un ruolo più convincente del poeta all'interno della società napoletana, che abbandonava il vuoto dilagante e imperversante di un atteggiamento sostanzialmente passivo ed estatico e volto al godimento del piacere. In tale contesto, «mutato era il quadro di riferimento della poesia contemporanea, proiettata verso nuove soluzioni di scelte contenutistiche e di forma, ma soprattutto nel senso dell'innovazione»¹⁸. Perciò l'attività di predicatore del Lubrano convisse con quella di poeta, e il gesuitismo non costituì per lui un intralcio alla realizzazione artistica, ma la conferma di una *leadership* in un contesto culturale e letterario aperto alla regolamentazione e normalizzazione delle scelte espressive del Battista, del Meninni, del Casaburi Urries, dell'Artale, del Muscettola.

L'eloquenza sacra, strumento di diffusione di un'etica cristiana e della riprensione del vizio, minata, nel Lubrano, da preoccupazioni di scrittura e dalla trasmissione di immagine, si definiva, perciò, in un fraseggio poetico ancora concepito come esibizione del sapere e di una cultura concettista. La sincerità della fede, in un clima generale di irriverenza o di estraneità nei confronti della religione e di pratica esteriore dell'esercizio della predicazione vale a inquadrare il gesuitismo, e dunque il tardo marinismo del Lubrano, nell'ambito di quell'incontro tra religione e poesia, che l'antipetrarchismo antinvestigante richiedeva ormai come certificazione di una serietà e sincerità di movenze. Nella lettera di Silvestro Di Fusco a Padre Marcello Mastrilli, premessa alle *Scintille poetiche*, che in un punto recitava «per alleggiar le fatiche degli studii più serii si è diportato sovente in Parnaso, senza però perder di mira il Calvario», non a caso il binomio Parnaso-Calvario allude espressamente al sincretismo tra poesia e religione, e dunque al monte dell'ispirazione poetica dell'uomo rinnovato da Cristo¹⁹. Non solo «duogo di confine, dove si incontrano dolore e amore,

¹⁶ Sulle *Prediche quaresimali* di Giacomo Lubrano, uscite in prima edizione nel 1702, cfr. il recente CLAUDIO GIGANTE, *L'immagine 'generativa' nel «Quaresimale» di Giacomo Lubrano*, in ID., *Miti cristiani e forme del politico nella letteratura del Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 127-144.

¹⁷ GIOVANNI GETTO, *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei marinisti*, Torino, Utet, 1954, 2 voll., II, p. 59.

¹⁸ VALERIA GIANNANTONIO, *Tra angeli e dei. La parabola dell'amore e del sacro nella poesia barocca napoletana*, Lecce, Pensa multimedia, 2012, p. 257.

¹⁹ Tra le fonti del Lubrano forse è da vedere la raccolta di rime intitolate *La primavera, Il Monte Calvario e Le feste di Mons. Giovanni Botero. Poesie piene di rarissimi concetti e d'infinte curiosità, di nuovo corrette e accresciute dall'autore*, in Milano, appresso Gierolamo Bordoni, 1611. Su quest'opera cfr. anche ERMINIA ARDISSINO, *La 'nova scola' del*

peccato e salvezza, umanità e divinità, mortalità e immortalità»²⁰, in riferimento proprio al significato religioso espletato dalla montagna sacra, il Calvario diventava, nell'immaginario lirico, allusione a una nuova frequentazione da parte del poeta, che non abbandonava peraltro il richiamo al monte classico e mitico per eccellenza, cioè il Parnaso.

Accanto al tema topico della montagna, il Lubrano riproduceva il tema dell'amore-calore, in riferimento, però, non a un contesto profano, ma sacro, mediato dalla mistica secentesca, e cioè a S. Teresa, di cui elogiava il «cor di foco fumante» da «una sfera di ghiaccio» (*Scintille poetiche*, CXLI bis, *Epitaffio al cuore di santa Teresa, che fuma in un reliquiario di cristallo*)²¹. La celebrazione dell'ingegno, più che dell'esercizio della poesia, fu argomento anche di esaltazione, in un sonetto del Lubrano (*Scintille poetiche*, CXXVIII), della sapienza di Federico Meninni, insigne nella filosofia, e nella medicina, le due discipline che contendevano alla poesia e alla religione il primato nel campo della speculazione e nella versificazione, rivisitate, ora, alla fine del Seicento, e riabilitate entro un approccio morale e un bisogno più autentico di scrittura. Nel più celebre sonetto del Lubrano, *Cedri fantastici vagamente figurati negli orti reggitani* (*Scintille poetiche*, LXII), occasionato dal trasferimento del Lubrano a Reggio Calabria, durante la calamità della peste che colpì Napoli nel '56²², lo spettacolo di orrore che offrivano i cedri reggitani, evocanti «delirii vegetabili», «ameno furor», spettri e mostri spaventevoli, richiama il tema delle piante bizzarramente figurate di *Adone*, VI, 148-149, con l'accentuazione, però, di una sorta di compiacimento estatico di fronte alla sensazione quasi di piacere provocata dal terribile scenario della natura. Lo stravolgimento del mondo naturale, da specchio di perfezione e di armonia, quale rappresentato nelle *Dicerie sacre*, a spazio di figurazioni oniriche e di folli divagazioni fantastiche, era segno, non solo di una disposizione allo svago letterario, in sede poetica, quanto anche dell'accentuazione di una condizione di vita diversa dell'intellettuale napoletano alla fine del Seicento, e soprattutto della visibilità esteriore di una realtà fisica non più inquadrabile e catalogabile in precise leggi deterministiche, ma misteriosamente percepita nella sua dimensione irrazionale. L'attribuzione al Lubrano di «un caldo odore di

«Monte Calvario» di Giovanni Botero, nell'opera collettiva *Ascensioni umane. La montagna nella cultura occidentale*, a cura di Giuseppe Langella, Brescia, Grafo, 2002, pp. 91-98. Ancor più direttamente il Calvario è riportato al Parnaso nell'opera del Botero, che in un punto recita: «Mio Parnaso è il Calvario[...] mia Castiglia» (parte prima, 123, vv. 8, 10). In proposito ERMINIA ARDISSINO, *Introduzione*, cit., pp. 30-31 ipotizza un contatto, forse presso la corte sabauda, tra lo stesso Marino e il predicatore. In tema di somiglianze tra la citazione del Di Fusco e il Marino, si noti che nella lettera prefatoria alla prima delle tre *Dicerie sacre*, certamente redatta dal Marino ma composta in terza persona, il poeta napoletano, dopo aver fatto riferimento a una lunga consuetudine di studi con la Bibbia, si era così espresso: «Dopo molte scritture profane di partorir qualche frutto degno di que' sacri studi, a' quali fin dai primi anni fu sempre inclinato». In questo caso, però, il Marino fa riferimento a un'espressa volontà di poetica in direzione sacra e di abbandono della scrittura pagana, mentre il richiamo del Di Fusco al Lubrano include anche la poesia profana, come alleggerimento delle fatiche degli studi.

²⁰ ERMINIA ARDISSINO, *La 'nova scola' del «Monte Calvario» di Giovanni Botero*, cit., p. 91.

²¹ Il tema era stato introdotto da Alberto Magno, in una postilla su *Isaia*, cap. II, I, in riferimento all'ardore della fede e non dell'amore, secondo l'uso che ne avrebbero fatto poi lo stesso Dante e Petrarca.

²² Sull'inquadramento della situazione storica di Napoli nella seconda metà del Seicento cfr. GIUSEPPE GALASSO, *Napoli nel vicereame spagnolo dal 1648 al 1696*, in *Storia di Napoli*, cit., VI, pp. 3-400; ID., *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1972. Tra gli autori dialettali che descrissero gli effetti deleteri di questa calamità va ricordato *Napole scontraffatto dapò la peste. Di Gio. Battista Valentino* (1665), in Napoli, nella stamperia di Gennaro Migliaccio, 1775. L'argomento è stato di recente trattato da DANIELA DE LISO, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Napoli, Loffredo, 2016, pp. 130-135.

umanità»²³, per il quale la sua poesia si differenziava da quella del Battista, del Muscettola, dell'Artale, non solo si riferisce all'accordo tra mondo della natura, fisico e mondo soggettivo del poeta, e dunque tra il sensibile e il figurale, ma rimarcava l'eccitazione tutta emotiva di una sensibilità, in cui il mondo fenomenico si introiettava nello spirito dell'autore, per esorcizzarlo in senso animistico e restituirlo all'esteriorità della potenza espressiva di forme spettrali o fantasmatiche. Il mutamento del volto della città di Napoli, il cui popolo nell'occasione della terribile pestilenza del '56 offrì uno spettacolo indegno di rapine, saccheggi, devastazione, non appare in contrasto con gli aspetti alterati di una natura, che pare subire gli effetti del disastro nella completa modifica dei suoi attributi, nel perverso onirismo di una realtà, che solo il Viceré Castrillo, avrebbe ricondotto all'ordine attraverso le solite armi delle pratiche cultuali e miracolistiche²⁴.

Ma la natura diventa oggetto, nelle *Scintille poetiche*, di una descrizione più distesa, anche se sempre collegata all'idea amara della vita, per cui l'inverno si contrappone antifrasticamente alla primavera nella rappresentazione di una rosa, che man mano perde il suo splendore, nello struggente richiamo alla caducità inesorabile e inevitabile dell'esistenza. È in questa visione religiosamente e più profondamente rattristata della vita che si inserisce il significato recondito della rosa, fiore che nel linguaggio mistico e in quello sacro allude alle piaghe di Cristo. L'ambientazione stagionale si carica di un nuovo simbolismo, più sofferto e meditativo, rispetto allo stesso tema già proposto dal Tasso nel XVI canto della *Gerusalemme liberata*, e dal Marino nel VII canto dell'*Adone*, dove è differentemente ed efficacemente inserito in una cornice primaverile, che evoca il fiorire dolce e fuggitivo della giovinezza²⁵. È sempre all'interno del culto della giovinezza, come tempo ideale per ricordarsi di Dio, che il Lubrano dirime il conflitto tra scienza e fede, presente a Napoli sin dall'epoca delle profezie astrologiche, per argomentare la fondatezza scientifica o religiosa di alcune calamità naturali, come eruzioni, rivolte popolari, epidemie. Volte le spalle ormai allo sperimentalismo investigante, il Lubrano interpretava questi fenomeni come segni direttamente inviati dalla Divina Giustizia, ai quali il popolo napoletano «o prosperandoti, o flagellandoti [essa] ti trova sempre dopo l'assoluzione di un pericolo più dissoluta negli abusi; dopo la purga de' rimedii [sei] più inferma nella Fede». Napoli «metropoli de i prodigi perpetui», «la Sirena di lascivi incantesimi», piuttosto che cogliere in questi fenomeni degli ammonimenti morali divini a migliorare e purgare il suo popolo dai vizi, reagiva a questi segni di Dio con animo dissoluto e sempre più lontano dalla fede, quasi abusando di essi in una sete di novità. Il lamento del Lubrano, tratto dalla *Predica Quaresimale, Né pene, né premi bastano a frenar l'ostinatezza degl'empii* (pp. 106-107)²⁶, si inserisce nel quadro del rilevamento dei misteri della natura, che altro non sono che misteri della religione, in cui si identifica la vera sapienza di Dio. Archiviata ogni interpretazione scientifica, ed eliminata ogni possibilità di promuovere, in chiave eretica, un nesso causale tra i segni rivelatori della Giustizia divina e gli eventi futuri, Lubrano esprimeva in pieno la sua condanna della scienza, giudicata sì dono divino, ma inquinata dagli inganni di Lucifero nel Paradiso Terrestre, e soprattutto

²³ DAMASO ALONSO, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, traduzione italiana e introduzione di Giorgio Cerboni Baiardi, Bologna, Il Mulino, 1965, p. 282.

²⁴ DANIELA DE LISO, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel*, cit., p. 131, riferisce in proposito che l'8 dicembre, nel giorno dell'Immacolata Concezione, il viceré, dichiarando nel Duomo di Napoli cessata la peste, invitò il popolo alla preghiera e alla fedeltà alla Spagna, onde evitare ulteriori recrudescenze del male.

²⁵ Il tema della rosa era stato utilizzato anche dal Poliziano e dall'Ariosto, entro però un inno sereno alla giovinezza. Sul canto VII dell'*Adone* cfr. VALERIA GIANNANTONIO, *Natura e arte nelle «Delizie»*, in ID., *L'ombra di Narciso*, cit., pp. 257-284.

²⁶ Alla predica allude CLAUDIO GIGANTE, *L'immagine 'generativa' nel «Quaresimale» di Giacomo Lubrano*, cit., pp. 134-135.

veniva significativamente condividendo, con autori come il Gravina, il rifiuto della filosofia, che aveva pretese metafisiche.

I richiami simbolici, insomma, anche nell'ambito della qualificazione tutta oratoria della predicazione, esprimevano ora elementi contrastativi, ora concetti metaforicamente amplificati, ora dettagli descrittivi allusivi e deformati, in un effetto spesso straniante del poeta rispetto alla natura, concepita nella sua irregolarità, nel suo dinamismo sconvolgente, nel segno della dissoluzione e della decadenza fisica, nella dimensione antifrastica del capovolgimento del reale. Ma a Napoli, dove più vive che altrove erano state le resistenze della poetica classicistica, il sacro non riuscì mai ad attecchire con soluzione di continuità rispetto al passato²⁷, e dunque in forme autonome e secondo tensioni spirituali più forti rispetto al classicismo dei prelievi e dell'impianto contrastivo dell'imitazione petrarchesca, ravvisabile tanto nelle prediche quanto nel genere poetico, ma si risolse quasi sempre in un confronto tra il naturale e l'innaturale, i richiami mitologici e il registro cristiano, la realtà e la fantasia, il concreto e il simbolico. Eludendo le ragioni poetiche dell'opposizione topica, all'altezza della linea Buragna-Schettino, nei confronti del petrarchismo, il secondo Seicento a Napoli si distinse per la ricerca di una originalità, nel solco della tradizione e dell'estremizzazione del marinismo, confluenti nell'ambito di nuove dinamiche culturali, partecipi di un potere politico, che ormai si avviava al suo tramonto, nell'imminente trasformazione di Napoli da capitale del vicereame spagnolo a capitale di un nuovo regno.

4. Nicolò Capasso e la parodia

Negli autori tardo-marinisti, dunque, l'antipetrarchismo non si consumò, nei suoi esiti parodistici, nella contestazione delle autorità e, nei suoi esiti positivi, nella ricerca ideologica del nuovo, ma entro una moderna interpretazione delle fonti, che superava l'accademismo petrarchesco e il formalismo retorico del marinismo, per legare l'espressione e i contenuti a una sobrietà di ispirazione. In tale contesto non solo si può convenire col Raimondi, per il quale se «il petrarchismo fu l'antidoto del marinismo, si dovrà altresì riconoscere che il marinismo rappresentò l'elemento non di diffrazione, ma di sollecitazione di un nuovo modo di intendere e di giudicare la tradizione»²⁸, ma si può anche argomentare che il tardo-marinismo, a Napoli, nelle linee di prosecuzione del classicismo, si formalizzò in una ridicolizzazione seria del libertinismo di certi costumi, coerentemente con la denuncia della corruzione della poesia marinista, esclusivamente ispirata all'amore impuro, di quella della Chiesa contemporanea, e della spregiudicatezza viziosa del popolo napoletano, che non tralasciava occasione per rivelare la propria natura degradata. Inclusivi sempre del ricco corredo di alcuni elementi della lirica amorosa, quale la ricca serie di 'saette', 'strali', 'dardo', 'ghiaccio', 'fiamma', i canzonieri tardo-petrarcheschi e tardo-marinisti lasciavano, nel contempo, emergere altre urgenze morali, nel segno di quel lungo attraversamento del secolo da parte della letteratura del pianto e del dolore e del diluvio dei peccati, che rendevano miserevole la vita dell'uomo, incapace di slegarsi dai vincoli mondani e dalle affezioni terrene, eticamente riprovevoli, pericolose e disordinate. Se, dunque, la satira e la parodia furono le armi lanciate dall'Acciano e dal Capasso contro l'egemonia di un petrarchismo obsoleto, fatto di smancerie e stilizzazioni retoriche, ridotto a scontato repertorio tematico e immaginario poetico, e volte contro

²⁷ Su questo argomento cfr. VALERIA GIANNANTONIO, *La forza di un modello e le ragioni di una polemica: la poetica a Napoli tra Manierismo e Barocco*, in ID., *L'ombra di Narciso*, cit., pp. 23-65.

²⁸ VALERIA GIANNANTONIO, *Tra angeli e dei*, cit., p. 257.

lo sperimentalismo di certa scienza, che pretendeva di giustificare, col determinismo sperimentale, l'intera esperienza naturale e tutta la realtà fenomenica, la ripresa del marinismo a Napoli, alla fine del secolo, significò nuovo approccio alla tradizione, rivitalizzata nell'ambizione di conferire alla poesia una diversa serietà.

Perciò la protesta del Capasso e dell'Acciano fu dissacratoria e demistificante nei riguardi degli schemi topici, tanto della poesia petrarchesca e marinistica, quanto del sentimento amoroso, e mosse da una sete di sincerità, che svincolasse la poesia dalle forme stereotipate della lirica del tempo. L'innovazione tardo-marinista passò per questi autori napoletani, ai quali andava riconosciuto il merito di avere scosso le acque in un mare in tempesta, per l'avvicendamento contemporaneo di post-marinismo e post-petrarchismo, nell'allineamento della fondazione della Colonia Sebezia all'affermazione del tardo-marinismo. In particolare l'opera del Capasso, e cioè i sonetti satirici che ne costituiscono la parte migliore, fu pubblicata la prima volta, col titolo *Dei sonetti napoletani*, dal letterato napoletano Carlo Mormile, nel 1789, che comprende, nella seconda parte, le *Allucate contra li petrarchisti*. La destinazione popolare di questi componimenti poetici è attestata dalla loro diffusione, in forma sciolta, presso il pubblico napoletano, mentre nel 1961, per i tipi di Canesi, fu data pubblicazione ai sonetti del Capasso col titolo *Lo Vernacchio ed altri sonetti*. Risalta subito una comicità plebea, fatta di materie fecali, di immagini anali e di riferimenti genitali, soprattutto nei primi sette che vanno sotto il titolo *Lo Vernacchio*, in cui l'elemento dissacratorio è colto nel fondoschiena dell'uomo, protagonista assoluto di questi componimenti. Il linguaggio basso e caricaturale era usato per rilevare il contenuto sconcio dei versi, seguendo le orme non solo di certa poesia volutamente irriverente del Marino, che si affianca a quella topica, ma anche per adeguare la tipologia dell'espressione alla scelta tutta materiale del contenuto.

Ma i due sonetti dedicati all'Amenta costituiscono l'indice e la piena conferma di una dialettologia graffiante, in cui preso di mira è proprio quel maestro di purismo toscaneggiante, con sferzate del tipo:

Nsomma lo mutto antico che nce steva,
morenno allecordaje a sto paese
ca si Cola cacava non moreva.

Oggetto di irrisione, l'Amenta fu vittima delle accuse del Capasso, soprattutto per l'impiego di una lingua purista e troppo legata all'autorità della tradizione, in vista di un teatro serio profondamente riformato, secondo nuovi principi di aderenza al vero. L'utilizzo del dialetto da parte del Capasso, in tale contesto, assume un chiaro valore provocatorio e «scaturisce non da una reale necessità espressiva, quanto proprio da un intento polemico e irriverente, nel quale il più delle volte finisce per esaurirsi»²⁹. Anche il rito santo della sepoltura viene ridicolizzato, irridendo una pratica religiosa e culturale tanto diffusa in ambiente sia popolare che medio-borghese:

Scippammoce a sto trivolo battuto,
e dammole pe ncienzo na sparata
de pedata e de loffe a lò tanto.

Mmereta pe lamente n'arrogliata,
ed ognuno per si può de tributo
faccia 'ncopp'a la fossa na cacata.

²⁹ AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, cit., p. 902.

La religione si pone ancora come elemento di contrasto di un'esistenza irregolare, deviata verso comportamenti immorali, riconducibili a puro divertimento, e propri di uomini fiacchi di mente, di spirito, di anima. La necessità di dedicarsi a uno studio serio di quegli autori che soli potevano infondere principi sani, coerenti con la proposta cristiana di liberazione dal peccato, si evince dai seguenti versi:

Nc'era de santo patre, e de scritte
na magne quanto tante, e quanto scritto
n'hanno no milione de dotture.

Ma isso sa che studia? a ghi deritto
e solamente legge chill'autore
che le ponno mparare a ffa lo guitto.

Dove «guito» sta per bordello, entro la ridicolizzazione seria e la demistificante irrisione di quanto rientrava nella smoderatezza dei costumi e dei sentimenti contemporanei. Anche se, nonostante la bolla di Papa Innocenzo XI nel 1680, l'esercizio del sacro continuasse assai spesso ad essere deviato, come nelle prediche del Lubrano, verso l'espressione delle qualità oratorie del predicatore e dunque ad essere articolato sulle arti retoriche, in netto contrasto con il linguaggio umile e plebeo della poesia postinvestigante, tanto che a Napoli fu mandato, in funzione antibarocca, un frate cappuccino³⁰. Anche per il predicatore napoletano l'eccessivo ornamento del linguaggio e dello stile era funzionale alla diffusione di una morale cristiana e alla denuncia dei vizi, nel quadro di una dimensione seria di elargizione delle verità evangeliche. La presenza, in queste prediche, di temi liturgici e la rivolta contenuta in esse contro il declino dei costumi contemporanei, non solo cominciava a costituire un *topos* della letteratura di questo scorcio di secolo, nel quadro dell'intensificazione del pensiero religioso, ma anche una liberazione dal nascondimento di verità naturali, pur nel ricorso al concettismo e agli ornamenti, perché la generazione postinvestigante si mosse all'interno di una maniera poetica che «lasciava ampi margini di creatività al poeta, pur nel solco della tradizione»³¹.

Oggetto di derisione è anche quel Gregorio Messere, celebre grecista napoletano, che sarebbe stato maestro in gioventù del Gravina e membro dell'Accademia di Medinacoeli, la cui

Vvena è moscia e ssecca, e ssenza zuco,
tu nce rumpe lo ffilo e rumpe l'aco
si ccirche apprezzà sso zucche zucche.

E non me i tentanno; sì mme sbraco,
senza che mecca mano a lo verduco;
te sprofummo de losse, e po te caco³².

E di cui il Capasso ridicolizza proprio l'eccesso di petrarchismo erudito, evidente nelle scelte linguistiche e poetiche, prive di fantasia, di colore, di mordente espressivo e di originalità. Anche l'immagine libidinosa di Venere è messa in versi dal Capasso, «nata amara e non ha pace», e solo

Amore è chillo, che le dà contento,

³⁰ È il caso del cappuccino toscano trentenne Francesco Maria Casini, chiamato dal cardinale Caracciolo a Napoli nel 1678 in funzione antilubraniana, e perciò antibarocca.

³¹ VALERIA GIANNANTONIO, *Tra angeli e dei*, cit., p. 266.

³² *Opere inedite di vari autori*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1789, 2 voll., I, p. 89.

ma po lo stisso gusto che le dace
subbeto se ritorce a ffrusciammento.

L'irrequietezza di Venere, che trova pace solo nell'amore, nello «smoderato piacer» di *Adone*, I, 10, e che ricalca la sentenza ovidiana di *Epistulae ex Ponto*, V, 15, v. 31: «Res immoderata cupido est», non richiamava solo, per contrasto, il tema del controllo delle passioni da parte della ragione, che avrebbe condizionato la meditazione a Napoli, da parte specialmente del Caloprese, nelle *Sposizioni* alle *Rime* del Casa, del testo cartesiano, *Les passions de l'âme* (1649), intese appunto come punto di arrivo di una precettistica petrarchesca, ma anche come «tentativo di rappresentare con l'abbondanza delle manifestazioni esteriori il disorientamento di un vuoto interiore»³³. Lo stesso tema, d'altronde, ancor prima che da Cartesio, era stato già affrontato negli ultimi due decenni dal Tasso nella *Gerusalemme liberata*, ed era già in auge, in un contesto laico e razionalista, sin dai primi decenni del '600³⁴. Esso sembrava, però, valorizzato dal Capasso, non tanto nell'ottica petrarchesca della condanna della smoderatezza del piacere, che comportava una vanità di desideri e implicava un legame assai stretto con la mondanità, quanto in quella mariniana di auspicio a una repressione degli impulsi dell'istinto e delle passioni, non quelli ferini e irosi di chi è invaso dal furore guerresco, ma di chi percepisce il potere distruttivo, e non sublimante, dell'amore. Pertanto tale passione è resa inoffensiva non dal predominio della ragione, ma attraverso una ridicolizzazione seria delle sue manifestazioni puramente erotiche, che sottenderebbe le potenzialità etiche della sua trasformazione in amore puro. D'altronde la colpevolezza di Venere, consistente, secondo citazioni tratte dalle Scritture, nella palese difficoltà a resistere alla concupiscenza, poneva la dea in una relazione intermedia tra la figura biblica di Eva e quella cristiana di Maria, non solo come creatura scelta da Dio per la sua opera redentrice e salvifica, ma per la conversione della sensualità in verginità, e del dolore, di impronta pagana, che inevitabilmente scaturisce dalla ricerca ossessiva del piacere, nella gioia della liberazione dal peccato. A questa sublimazione del piacere in chiave religiosa, implicante le facoltà primarie dell'uomo, e cioè la mente e l'immaginazione, e dunque a questi due estremi, rinviati l'uno alla mitologia classica, l'altro alla *felix ruina* ambrosiana³⁵, si era manifestata, all'interno dell'*Adone* del Marino, la coincidenza degli opposti dolore-piacere, passione-tragedia secondo una ricomposizione, che all'amore impuro, scatenante istinti scomposti, non aveva opposto una visione razionalmente pacificata della vita o eticamente catartica, ma un naturalismo esistenziale, centrato sull'inevitabile disfacimento e consunzione tragica della morte.

Il nucleo tragico del poema restava quindi ancora quello di un amore insoddisfatto, prigioniero delle leggi inesorabili della vita, che conduce alla perdizione e non innalza l'uomo attraverso il potere della ragione o il ricorso alla religione, e che permane, nel sonetto del Capasso, alimentato dalle stesse inquietudini e dallo stesso inappagamento dei sensi. Perciò conveniamo con il Corradini, per il quale «più che considerare la parodia come un genere letterario a sé stante», bisogna accogliere questa entro «un'accezione più estensiva, che fa di essa una modalità di espressione presente in forme diverse all'interno di scritti di varia natura, non necessariamente parodici nel loro complesso»³⁶, e dunque applicabile e risolvibile in una riscrittura dei modelli, ora in chiave burlesca, riprendendo soprattutto il registro comico delle «rime aspre e chioce» dell'*Inferno* dantesco o ironizzando, attraverso l'uso del dialetto, sul linguaggio amoroso petrarchesco, o

³³ ANDREA BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, p. 55.

³⁴ MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura*, cit., pp. 201-202.

³⁵ AURELIO AMBROGIO, *Explanatio salmi XXXIX*, 20: «Felix ruina, quae reparatur in melius».

³⁶ MARCO CORRADINI, *In terra di letteratura*, cit., p. 167.

letterariamente conformandosi alla tradizione bernese, o indirizzando in chiave seria una materia volutamente 'bassa'.

Nel quadro della demistificazione irrisoria di tutto ciò che non è riconducibile alla serietà della religione o all'arginamento della lascivia e dell'erotismo, il Capasso «non si rassegna a rinunciare» alla «possibilità di una reinterpretazione giocosa di parole altrui, canonizzate dai petrarchisti [...] applicando le medesime espressioni a elementi quanto più possibili concreti e bassi»³⁷. La stessa scelta del dialetto attesta questo intento di banalizzazione dell'opera di riscrittura dei modelli, insieme a un processo di contestazione di quanto rientrasse nel vizio e nella corruzione, nell'affermazione, però, completa dell'autonomia dell'opera e del linguaggio letterari rispetto alle autorità. Resta da chiedersi, a questo punto, se l'irriverenza che colpisce il mondo accademico contemporaneo, rappresentato dal Messere, osteggiato dal Capasso, che si inseriva tra i novatori del ceto intellettuale, per le sue idee troppo tradizionaliste ed erudite, dalla tradizione investigante, ma che fu maestro in gioventù del Gravina, segni il definitivo trionfo della comicità e di un basso espressionismo, implicante, appunto, operazioni di pensiero e di poetica, comunque connesse con la tradizione; o piuttosto, come per il Marino, sia «tutta interna a una precisa tradizione cinquecentesca, in senso lato bernese-aretiniana, della quale Marino si pone consapevolmente quale continuatore»³⁸. Certo la continuità con l'impianto parodistico di alcuni componimenti mariniani soprattutto giovanili, adoperanti un linguaggio realistico e mimetico, e incentrati su argomenti faceti e licenziosi, si esprime, nel Capasso, nel bozzettismo caricaturale di alcuni personaggi e di certi temi.

La demistificazione seria della morale e delle virtù ad opera di questi personaggi è un tratto comune che li lega a un contesto storico che vede il rivolgimento e lo stravolgimento dei valori tradizionali, rimodulati e reinterpretati entro una diversa funzionalità della poesia. La continuità con il Marino vale a collocare ancor di più l'antipetrarchismo dell'Acciano e del Capasso sull'onda di una tendenza antipurista, antipassatista, antierudita, ma non antiletteraria, in quanto non nasconde palesi consonanze con l'uso della parodia che aveva fatto lo stesso Marino. Nell'ambito, perciò, della stessa poetica dello stupore e della meraviglia rientra anche l'uso ironico del dialetto, con recuperi di vocaboli danteschi, e l'impiego di barbarismi, dialettismi, rimarcanti, sul piano dell'allineamento alla tradizione e della riqualificazione degli epiteti, la ricerca di un adeguamento della forma ai contenuti. La banalizzazione comica tanto del mondo e delle divinità pagani, quanto dell'irriverenza religiosa era la risposta, sulla scia del Marino, della letteratura meridionale al predominio delle autorità e di un naturalismo sperimentale e scienziato, fondato sull'uso incondizionato della ragione, che non aveva dato adeguate risposte al prevalere di una poetica dei sensi e all'uso incondizionato di una mente che regolarizzasse il disordine politico, culturale, civile del viceregno e arginasse le deviazioni dei valori della vita umana. L'intento demistificatorio si concentrava in un esasperato sarcasmo, cui il dialetto conferiva patente sia di legittimità che di dilettevolezza, contribuendo a rendere la materia ancor più irriverente nei riguardi di certo patetismo languido e lirico, di tradizione petrarchesco-tassiana, dei modi manierati e dell'ornamento eccessivo di una forma che celava le verità, entro intenti morali e didascalici di orientamenti poetici fondati sia sulla *suavitas* che sulla *gravitas*. Da qui nasce spontanea la domanda: il dialetto di cui fecero largo uso l'Acciano e il Capasso concorda con la materia in una destinazione volutamente e coscientemente bassa dei loro componimenti, diretta, con esiti contrastanti, a una riqualificazione ideologica seria e

³⁷ Ivi, p. 171.

³⁸ Ivi, p. 170.

alta tanto del petrarchismo quanto del marinismo, o va interpretato solo come atto di protesta e arma di contestazione del purismo toscaneggiante, petrarcheggiante e investigante di un Amenta, di uno Schettino o di un Buragna, e come affermazione di nuove linee di poetica, alternative rispetto a quest'ultimo e culminanti nell'esaurimento del marinismo stesso?

La ribellione della ragione al senso, da cui era germinata la considerazione vitalistica e scienziata della natura ad opera degli investiganti, contrapposta all'antiregolismo del Marino, dell'*Adone*, da noi inquadrato in un contesto culturale di riformismo culturale sempre centrato su una visione immanentistica del mondo fisico, cedeva il passo, in questi autori antinvestiganti, a uno sforzo di liberazione dalla profanazione del mondo e dei sentimenti. Così, come si è visto, il ritratto di Venere, colta nella sua irrequietudine di donna-dea, avida di piacere e di concupiscenza, appagata solo dell'assaporamento dell'amore, rimane confinato in una sterile parodia della carne, che non si traduce in gioia di una rinascita morale, ma declina nel senso effimero della vita umana. Il suo comportamento lussurioso anima una vicenda dai contorni indefiniti, in cui Adone, controfigura di Amore, cede ai palpiti del cuore di un amante infelice, e muore nella completa solitudine dell'*horror vacui* di un'epoca tragicamente sospesa tra gli eccessi della carne e l'inquietudine delle coscienze.

E se, come vuole il Pozzi, «il trasloco del Parnaso in Cipro, regno di Venere, segna l'elezione del genere amoroso al grado supremo del poetabile»³⁹, e dunque l'assorbimento ancora del registro amoroso nella poesia, il contesto ambientale in cui si inserisce l'amore infelice di Venere non appare più irradiato dalla solarità dell'isola e da una lettura gioiosa del mito, ma da un riserbo malinconico e da una patina di tristezza che colpisce il personaggio femminile, rendendola creatura fragile e più umana rispetto alla sua sublimazione nel mondo classico. Si trattava della coscienza di un'innovazione che ormai screditava le smancerie, la retorica dello stile e le arguzie smodate della tradizione, nonché quegli equilibri faticosamente raggiunti nella prima metà del Seicento, tra scienza e fede, lettura cosmica del creato e leggi di armonia, edonismo e ricerca di un'etica nel poetare, per diventare sempre più realistica irrisione del passato, e reinvenzione e ritrattazione dei contenuti. È così che gli ultimi colpi di coda del marinismo, con l'Artale e il Lubrano, oltre che attardate manifestazioni della lirica marinistica, affermatasi ad inizio secolo, vanno interpretati come espressioni di una nuova ricerca poetica, entro gli ultimi rigurgiti di una estetica e di una poetica, quella marinistica, pervenuta nel tempo, come quella petrarchesca, a iterate forme di parossismo lirico e di evasività retorica. La revisione del petrarchismo a Napoli va dunque relazionata a uno smarrimento delle coscienze, entro la perdita di punti di riferimento precisi e al superamento dell'accademismo, in vista del riconoscimento di vie più libere per la poesia e di una diversa configurazione dell'intellettuale e dell'immaginario poetico. La parodia non fu solo l'arma della dissacrazione, ma anche l'amaro segnale del carattere effimero dei valori umani, in cui collocare un senso pensoso del vivere e dei sentimenti. Alle vecchie idealità, ormai, andavano sostituendosi nuove fedi e soprattutto un senso angoscioso del vivere, reso più profondo da un sentimento ineffabile dell'arcano e dell'imponderabile, tanto in arte, quanto nel vivere quotidiano, che richiedeva la revisione dei rapporti tra il profano e il sacro, la mitologia e la religione, la natura e il travestimento di verità soprannaturali.

³⁹ GIOVAN BATTISTA MARINO, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, con dieci disegni di Nicolas Pussin, Milano, Adelphi, 1988², 2 voll., II *Commento*, p. 414.