

ANTONIO PERRONE

Il petrarchismo scientifico degli Investiganti

In

Letteratura e Scienze

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

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONIO PERRONE

Il petrarchismo scientifico degli Investiganti

Il contrasto tra marinismo e petrarchismo, delineabile lungo l'intero secolo barocco, sortisce una felice congiunzione di scienza e letteratura in seno alla napoletana Accademia degli Investiganti. La nuova filosofia, e la nuova metodologia galileiano-cartesiana, trovano un punto di incontro in ambito poetico sotto l'ottica di un rinato petrarchismo, laddove i virtuosismi del marinismo si rivelano inadeguati ad ogni possibilità di ragionamento speculativo espresso in versi. L'articolo si propone di analizzare le Poesie di Pirro Schettino e Carlo Buragna, con lo scopo di individuare interessanti sperimentazioni di forma e di lingua nella lirica meridionale dell'ultimo barocco.

Carlo Buragna, filosofo antiaristotelico, matematico e poeta, è il primo dei due autori selezionati per questa analisi. Egli è nel novero dei letterati del Barocco meridionale che ad oggi hanno ricevuto meno attenzione dalla critica, e i suoi testi trovano solo di recente uno studio unitario, grazie all'edizione curata da Luigi Matt nel 2012.

Matt, consapevole della scarsa attenzione che gli studiosi del secolo scorso hanno rivolto alla riflessione sulla lirica del Meridione barocco, presenta fin da subito al lettore la storia bibliografica del poeta, che taccia di semplicismo e ripetitività:

Nonostante i molti giudizi positivi [...] espressi sulle sue poesie, Carlo Buragna è a tutt'oggi un autore poco frequentato [...], a causa soprattutto della scarsa accessibilità dei suoi testi: in tutte le principali storie della letteratura italiana, il suo nome trova posto, ma per lo più si tratta di rapidi cenni che si ripetono pressoché uguali da secoli.¹

Anche Pirro Schettino, giurista, filosofo cartesiano e poeta, risulta legato alla stessa sorte di 'trascuratezza' del suo contemporaneo, sebbene l'edizione critica di *Opere edite e inedite* dell'autore, a cura di Valeria Giannantonio, risalga al 1989.

L'introduzione al volume di Giannantonio è interamente volta alla collazione e alla storia dei testimoni delle poesie, che sono ricostruiti con mirabile perizia filologica. Essa riserva però poco spazio allo 'stato dell'arte' degli studi schettiniani.²

Al fine di riassumere la breve vicenda editoriale di entrambi i poeti, risulta qui utile stilare una lista delle monografie e degli articoli ad essi dedicati. In questo modo si può facilmente comprendere quanto la situazione di queste figure nei confronti della critica sia pressoché identica:

- V. CARAVELLI, *Pirro Schettini e l'antimarino*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1889.³
- C. BERTANI, *Carlo Buragna e il petrarchismo del Seicento*, Milano, Hoepli, 1905.
- L. CATALANO, *Pirro Schettini*, Palmi, Zappone, 1917.
- B. DONATI, *Il giudizio del Vico su Carlo Buragna*, «Studi Saresis», II, 1, 1921.

¹ L. MATT, *Buragna, Poesie*, Cagliari, CUEC, 2012, pp. 7-8.

² V. GIANNANTONIO, *Poesie, Pirro Schettino*, Firenze, Olschki, 1989. Sulla mobilità del cognome Schettino/Schettini si rimanda all'introduzione dell'opera.

³ Il volume ha compiuto questo giugno ben 130 anni, ed è stato riedito una sola volta nel 1993, per i tipi di Brenner, Cosenza.

- F. DE GAETANO, *L'umanista calabrese Pirro Schettini*, Monteleone, Giuseppe Rao, 1921.
- E. PILIA, *Carlo Buragna poeta e filosofo del secolo XVII*, Cagliari, Società tipografica sarda, 1922.
- D. ZAPPONE, *Saggio su Pirro Schettini secentista*, Messina, Speranza, 1939.
- F. ADDIS, *Carlo Buragna*, Sassari, Gallizzi, 1962.
- L. MARSICO, *Pirro Schettini, l'antimarinarista*, «Calabria letteraria», I, 1, 1985.
- I. DESIDERIO, *La poesia di Carlo Buragna tra petrarchismo e marinismo*, «Studi medievali e moderni», I, 2, Chieti, 1997.
- F. QUATTROMANI, *Pirro Schettino, l'uomo, il poeta*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

Esclusi dalle più importanti antologie di lirici barocchi (da Croce a Calcaterra, da Ferrero a Getto), e oggetto di un interesse quasi esclusivamente 'provinciale', i due Investiganti trovano uno spazio adeguato nel volume di Amedeo Quondam *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, dove appaiano accanto ai nomi di Pietro Casaburi Urries, Antonio Muscettola, Antonio Caraccio, Basilio Giannelli. Essi completano la lista dei poeti tardobarocchi che, sistematicamente scissi tra un lirismo petrarchista e «accese punte di marinismo», rappresentano il più grande anello di congiunzione tra Arcadia e Barocco rilevato negli ultimi anni.⁴

Se si dovesse dunque stilare una storia delle edizioni critiche sui poeti presi in esame, se ne troverebbero soltanto due: quella di Giannantonio e quella di Matt. Passiamo ora ad analizzare alcuni sonetti selezionati dai loro volumi.

È bene avvertire il lettore, prima di addentrarci nel pieno della discussione, che il presente intervento è concentrato esclusivamente sulla analisi di sonetti, e non prende in considerazione le altre forme liriche contenute nelle due opere. La scelta del sonetto è dettata da due motivi principali: da una parte esso rappresenta il modulo più ricorrente nella produzione di Schettino e Buragna, e ha spesso funzione programmatica, permette cioè un discorso sulle fonti di riferimento e sullo stile dei poeti. Dall'altra parte, la struttura del sonetto permette di comprendere appieno l'evoluzione 'formale' che il genere lirico subisce lungo il periodo qui esaminato. Com'è noto agli studiosi del Seicento, la forma sonetto è difatti tra le più frequentate tra Manierismo e Barocco, nonché quella maggiormente soggetta a sperimentazioni.⁵

Carlo Buragna pubblica una prima edizione di liriche dal titolo *Poesie* nel 1683, e nel 1690 ne propone una seconda edizione accresciuta; entrambe le sillogi sono pubblicate a Napoli presso i tipi di Castaldo. Per quanto riguarda Pirro Schettino abbiamo invece una sola edizione nel Seicento – precisamente nel 1693 –; essa viene pubblicata e ordinata *post mortem* da un altro editore napoletano, Antonio Bulifon.

Quanto a noi interessa notare è che il 1690 e il 1693 sono date fondamentali per la discussione sull'ultimo periodo barocco. Ci troviamo infatti a cavallo della fondazione dell'Accademia dell'Arcadia (per l'appunto il 1690), e delle due edizioni dell'*Arte poetica* di Benedetto Menzini (1688-1690), che quei canoni del futuro classicismo sancisce e consacra allo scarto tra XVII e XVIII secolo.

Le figure di questi poeti risultano un fondamentale punto di raccordo tra l'ultimo marinismo e la nuova poetica classicista. La prima categoria, quella che Benedetto Croce iperbolicamente definiva

⁴ A. QUONDAM, *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana*, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1970.

⁵ L. OLSCHKI, *Poesia del Cinquecento*, Venezia, La Nuova Italia, 1933.

«secentismo del secentismo»,⁶ è rappresentata da poeti come Giuseppe Artale e Giacomo Lubrano, anch'essi napoletani e le cui sillogi appaiono rispettivamente nel 1672 e nel 1692. La seconda categoria, che si rivela una attenuazione delle ultime stravaganze barocche, è invece rappresentata dalla fase matura di Basilio Giannelli, che nel 1706 entrerà pienamente a far parte della nuova Accademia con il nome di Cromeno Tegeatico.

Cerchiamo di capire qual è la rilevanza di questa dicotomia nel nostro studio, cominciando col commentare il sonetto 29 delle *Poesie* di Schettino:

Per vasti campi, e per deserte arene
 Stampo romite l'orme, afflitto, e smorto;
 E memorie dolenti, affanni, e pene
 Fiere compagne a la mia vita io porto.

Nè pur tregua ho giammai, nè mai conforto,
 Che dietro a ciascun passo Amor mi viene;
 Amor, che stando in guardia a le catene,
 Fa sì, ch'io non disciolga il piede attorto.

Meco traggo, ove vado, il mio tormento;
 Finor senza mercede invano ho pianto;
 Spars'i sospiri, e le speranze al vento.

Or, qui, voglio morire, o pianger tanto,
 Finchè gli occhi chiudendo Amor non sento;
 E se 'l foco non può, m'uccida il pianto.

Cosa è possibile notare nel testo del poeta calabrese? Innanzitutto una tematica chiaramente inquadrata nell'ambito del petrarchismo. Essa viaggia non solo sui *tòpoi* del poeta di Arquà, ma anche su una ripresa dei suoi stilemi tipici. Il sonetto rivela infatti l'utilizzo di uno 'stile superiore' caratteristico della canzone petrarchesca, e dunque un tono, si potrebbe dire, 'alto-patetico'.⁷ Per fare un esempio che chiarisca il collegamento, si ponga attenzione soprattutto alla dittologia sinonimica *tregua* e *conforto*, che viene costruita lungo il verso 5, e sembra venire dal sonetto 44 del *Canzoniere*, vv. 9-10: «Prima ch'i trovi in ciò pace nè tregua, / O Amor o Madonna altr'uso impari», o ancora dal più celebre *Pace non trovo et non ò da far guerra*.

Come spiegare ora, e in che modo interpretare tale influenza 'classicista' alla fine del Seicento? Per rispondere alla domanda è utile delineare un breve profilo dell'Accademia degli Investiganti, un'operazione che risulta imprescindibile per un corretto inquadramento di queste esperienze poetiche.

La linea lirica di Schettino, nonché quella di Buragna, che è suo allievo, è difatti tutta iscritta all'interno della dimensione scientifica e politico-culturale dell'Accademia degli Investiganti. Questa

⁶ B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del '600*, Bari, Laterza, 1911.

⁷ Cfr. D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, capp. 1, 4, 8, 9, 10, in S. Cecchin (a cura di), *Dante Alighieri, De Vulgari Eloquentia*, II, UTET, Torino, 1986. Per un'edizione più recente si consulti E. FENZI, *De vulgari eloquentia*, Roma, Salerno, 2012.

mirava ad un razionale equilibrio tra petrarchismo e filosofia, tra la ‘vecchia’ poesia e la nuova metodologia sperimentale cartesiana e galileiana, dove il marinismo era ritenuto inadeguato alla «indagine speculativa». Il suo linguaggio, infatti, «risolto tutto in una esasperata ricerca formale [...] annullava ogni possibilità di filosofica speculazione».⁸

L'Accademia – le cui attività hanno inizio nel 1663 – è il frutto di più di un decennio di studi e iniziative di rinnovamento scientifico condotte da Tommaso Cornelio. Cornelio, che dal 1653 fu professore di matematica e poi di medicina teorica all'Università di Napoli, era celebrato negli ambienti intellettuali del Vicereame soprattutto perché autore di un originalissimo *Discorso dell'eclissi*, letto all'Accademia degli Oziosi nel 1651, un'opera su cui avremo modo di tornare a breve nel delinearne i legami con un sonetto di Schettino. In tale discorso egli adottava, con un importante scarto nei confronti della cultura italiana del XVII secolo, le teorie galileiane e cartesiane su cui si andava fondando il nuovo metodo scientifico europeo.

La nascita dell'Accademia è dovuta all'impegno di Cornelio, congiunto con quello di un altro medico e filosofo, Leonardo di Capua, che con il primo condivide l'adesione alle innovative concezioni mediche e scientifiche di Johannes Baptista van Helmont, Pierre Gassendi, William Harvey, Thomas Willis e Robert Boyle, legando un'innovativa elaborazione teorica a indagini di tipo sperimentale.

Oltre a focalizzarsi su un approccio fortemente innovativo alla filosofia naturale, l'Accademia, i cui membri si definivano ‘neoterici’, cioè ‘poeti nuovi’ (e sulla base di una nuova poesia antimarinista e perché propugnatori di nuove idee scientifiche e mediche), avevano interessi letterari che prevedevano l'avversione rispetto al concettismo,⁹ e propugnavano il ritorno alla purezza della poesia di Francesco Petrarca. In breve, il motivo principale per inserirsi in una linea ‘neopetrarchesca’ è che essa era innanzitutto programmatica alle istanze politiche e scientifiche della stessa Accademia. Ma ciò risponde solo in parte alla domanda posta poco sopra.¹⁰

Tornando di nuovo al sonetto, infatti, bisogna chiedersi quali elementi testuali conducano al versante marinista, dal momento che l'esperienza di questi poeti è più volte confermata come scissa tra i due poli opposti. Un primo punto da porre all'attenzione è sicuramente la forte carica immaginifica del testo, quell'*enàrgeia* di ascendenza greca che, ripresa da Tesauro attraverso la traduzione latina del *Sublime* (dove è chiamata *evidentia*),¹¹ serve a ‘mettere in risalto’ alcuni versi del sonetto, e a renderli ‘quasi visibili’. In seconda istanza è il meccanismo del *fulmen in clausola* a fornire un indizio fondamentale, l'*aprosdòketon*, la frecciata finale che stilizza il sonetto barocco nelle forme

⁸ QUONDAM, *Barocco e Arcadia nella letteratura napoletana...*, p. 836.

⁹ Per un approfondimento sul concettismo barocco si rimanda almeno a M. PRAZ, *Studi sul concettismo* (trad. it. di M. Maggi), Milano, Abscondita, 2014.

¹⁰ Le Accademie, è importante sottolinearlo benché sia conoscenza condivisa tra gli studiosi del Seicento, sono i luoghi di maggiore circolazione della cultura durante l'intero Barocco. Per un approfondimento sugli Investiganti risulta utile rimandare almeno a un breve ma lucido articolo di M. TORRINI, *L'accademia degli investiganti. Napoli 1663-1670*, «Quaderni storici», 48, XVI, 1981. Per quanto riguarda quella degli Oziosi, che si sviluppa nella prima metà del XVII secolo, si rimanda al volume di G. DE MIRANDA, *Una quiete operosa: forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice, 2000.

¹¹ Si fa riferimento alla traduzione del 1603 ad opera di Pier Segni, Accademico della Crusca. Cfr. E. TESAURO, *Il canocchiale 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 critica del testo si rimanda a AA.VV., *Emanuele Tesauro, Il Canocchiale aristotelico*, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2000.

di impatto dell'epigramma: l'ultima terzina, come si nota anche a una rapida lettura, ha una 'virata' improvvisa rispetto ai precedenti 11 versi.¹²

Questo testo presenta dunque un lessico e una tematica petrarcheschi, ma termina con la chiusa epigrammatica tipica del primo Seicento, e con un *adynaton* caratteristico dell'ala più 'estrema' del marinismo (*E se'l foco non può, m'uccida il pianto*). Riguardo a questa figura, è importante notare che essa non solo si basa sul meccanismo dell'antitesi,¹³ ma che addirittura forza il campo logico della sentenza creando una situazione 'impossibile', ben oltre ciò che Gracián definiva l'Acutezza per esagerazione, e rivelando in questo modo una decisa carica sperimentale del componimento.¹⁴

Tralasciamo per il momento questa osservazione, su cui torneremo nelle conclusioni, e analizziamo il primo sonetto delle *Poesie* di Carlo Buragna:

Se tanto in su con l'amoroso canto
 Gir potess'io, ch'ei risonasse eguale
 A i gran pregi, al valor chiaro immortale
 Di quella, ch'ad ogn'altra ha tolto il vanto;

Più di me lieto altri non fora, o tanto
 Di quello, ond'alto a vera gloria huom sale;
 E per lo Cielo anch'io lieve fu l'ale
 N'andrei co' Cigni altier di Smirna, e Manto.

Ma fra le cose, che 'l tempo rinnova,
 Rari mai sempre furo i sacri ingegni:
 Come raro sia cosa a lei simile.

Pur se in mirando sì leggiadra, e nuova
 Meraviglia, a lei volgo il basso stile,
 Almeno il nostro ardire ella non sdegni.

Nel testo del poeta sardo non c'è chiusa epigrammatica, sebbene la terzina finale contenga il lessema chiave di tutta la lirica barocca, nonché la linea guida dell'indagine scientifica autoptica, cioè la *meraviglia*.

È utile, per l'analisi di questo sonetto, partire da un ragionamento di Luigi Matt:

Il poeta fa professione di modestia, secondo un collaudatissimo *topos*, dichiarando il proprio basso stile indegno del confronto coi grandi poeti del passato e si affida all'indulgenza non dei lettori come voleva il Petrarca dei *Fragmenta*, cui questo primo sonetto si rifà come manifesto poetico, ma a quella della donna.

¹² Sull'ibridazione tra epigramma e sonetto Cfr. L. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana* (a cura di A. Ruschione), Venezia, Coletti, 1730, Milano, Marzorati, 1971.

¹³ Sull'ampio spettro della metafora barocca, e sulla sua interpretazione nell'ottica dell'antitesi Cfr. P. FRARE, *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale*, «Testo», XVII, 1989, e P. FRARE, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, «Studi secenteschi», XXXIII, 1992.

¹⁴ Cfr. B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, 1648 (trad. it. di Poggi G., Palermo, Aesthetica, 2020), e R. GIGLIUCCI, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016.

Quello che lo studioso definisce un *tòpos*, ovvero il meccanismo della *captatio benevolentiae*, è uno schema abbastanza frequentato nella silloge di Buragna. Esso ricorre ad esempio anche nel sonetto III, che riportiamo nelle ultime pagine di questo articolo, dove il poeta lamenta le scarse forze del proprio *'ngegno umil*. Tale sonetto rappresenta per Matt il più importante tra i testi programmatici delle *Poesie*, giacché esso non solo è una decisa conferma della volontà di seguire una linea petrarchesca, ma risulta addirittura una riscrittura del primo sonetto del *Canzoniere*. La 'dissonanza', tuttavia, tra i due movimenti poetici dell'ultimo barocco, è ancora dovuta al fatto che il lessico di questo testo è chiaramente marinista, e non petrarchista: esso è un'ulteriore testimonianza di una difficile convivenza di Marino e Petrarca in seno all'Accademia degli Investiganti.

Forniamo un altro esempio che possa chiarire il discorso attraverso il *Sonetto 45* di Schettino:

Solo e pensoso infra romiti colli
 Con lieve mente, e tardo piè m'aggio;
 Quando, colpa del fato, io te non miro,
 Che sola i desir miei puoi far satolli.

Ciò ch'impetrai da te, ciò, che mai volli,
 La breve gioia, e'l lungo mio martiro
 Vo rimembrando, e'n rimembrar, suspiro;
 E quest'occhi si fan di pianto molli.

Spesso disciolgo a' miei desiri 'l freno,
 L'impossibil credendo, e dico: quando
 Fia, ch'io mi trovi a la mia donna in seno?

Così col passo, e col pensiero vagando,
 Dopo i nemi attendendo 'l ciel sereno,
 A l'estremo dolor mi vo serbandò!

Anche nel presente testo non c'è una chiusa epigrammatica, come abbiamo segnalato nel *Sonetto 29* di Schettino, ma anche qui il linguaggio è abbondantemente petrarchesco, e la tematica amorosa è chiaramente modellata sul *Canzoniere*.¹⁵

Appurata dunque l'influenza di Petrarca, ma non ritenendo utile insistere in una visione eccessivamente lineare di un'esperienza che è poliedrica e complessa, è opportuno ricordare come la materia amorosa non fosse per niente infrequente nel Barocco, e non necessariamente essa era legata ad un richiamo a Petrarca. La stessa centralità che l'*eros* ha nei due Investiganti la si ritrova, infatti, anche nelle *Rime* di un altro poeta-filosofo meridionale, Tommaso Campanella. Ciò accade perché l'amore per la filosofia del Seicento è «sembianza esterna del mondo, manifestazione concreta dell'universo»,¹⁶ un'affermazione sulla quale sarebbe da rilevare il magismo telesiano di cui è imbevuto il Barocco in Sud Italia,¹⁷ ma tale discorso ci porterebbe eccessivamente al di là delle nostre intenzioni. Torniamo dunque all'analisi del sonetto.

¹⁵ Cfr. F. PETRARCA, *Sonetto 35 (Solo et pensoso)* in *Canzoniere* (a cura di R. Bettarini), Torino, Einaudi, 2005.

¹⁶ P. DA PRATI, *La Poetica di Tommaso Campanella*, Napoli, Glauco, 1968.

¹⁷ Sull'influenza di Telesio sulla filosofia (nonché sulla poesia) di Campanella, Cfr. L. FIRPO, *Introduzione a Tommaso Campanella, Poetica*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1994.

Anche in questo componimento abbiamo una forte carica immaginifica dei sintagmi, nonché abbondanti metafore, e costruzioni sintattiche che procedono per antitesi: «Ciò ch'impetrai da te, ciò che mai volli, / la breve gioia, e'l lungo mio martiro», infine polittoti come «rimembrando [...] rimembrar», per non citare i fitti giochi di parole – per esempio «desir [...] satolli», che viene dall'*Adone* di Marino –.

Tale tipo di scrittura è caratteristica di quella che nei trattati della prima metà del XVII secolo viene definita Acutezza verbale, cioè un particolare 'effetto' fonetico limitato alla sola orditura delle parole, un piccolo frammento dell'enorme raggiera dell'Acutezza, della *Pointe*, dell'*Agudeza*, in breve del meccanismo che regola la forma sonetto in tutti i paesi attraversati dal movimento barocco.¹⁸

Un ottimo esempio di Acutezza può essere sicuramente considerato un sonetto di Schettino raccolto da Vittorio Caravelli su un manoscritto inedito, dal titolo *In occasione di un'eclisse del sole succeduto a' 12 agosto 1654*. E esso ancora di più rende evidente l'esistenza di una produzione scientifica di questo poeta:

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
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.
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.

Che cosa c'è da dire sul testo dell'Investigante? Il rimando fatto prima al *Discorso* sull'eclisse portava proprio a questo momento di discussione. È infatti dimostrato che Schettino fosse presente alla lettura di Cornelio, insieme agli altri accademici della scuola napoletana; il suo sonetto, dunque, potrebbe esserne un riadattamento in moduli lirici.

I sonetti sulle eclissi e sui fenomeni celesti in generale sono frequentissimi nella lirica barocca, e per fare altri esempi che completino il quadro si pensi a Giambattista Marino, *Tempesta in bonaccia*, dalle *Rime*, Venezia, Ciotti, 1602; o ad Antonio De Rossi *Sonetto 16* dei *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661; a Francesco Dentice, *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667, *Sonetto al principe di Scilla*; e così via.¹⁹

Un elemento peculiare del presente, tuttavia, è che in questo caso il lessico petrarchesco si incastra perfettamente con una descrizione di tipo scientifico. A parte lessemi facilmente individuabili come *inesorabil fato*, che corrisponde all'*inesorabil morte* della Canzone *Mia benigna fortuna e'l viver lieto*, o ancora *sol me non preme* che invece ricalca il *maggior luce preme* della Canzone 24, riscontriamo frequenti dittologie sinonimiche («spegna et oscure [...] spavento comun pavide cure»),

¹⁸ Cfr. M. BLANCO-MOREL, *Les Rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, A.N.R.T, 1990.

¹⁹ Per le edizioni critiche dei poeti citati (non tutte esistenti) si rimandi, in ordine, a O. BESOMI – A. MARTINI, *Marino Giambattista, Rime/Rime amorose*, Panini, Modena, 1987, e L. MONTELLA, *I sonetti di Antonio de Rossi*, Salerno, Edisud, 2012.

costruzioni antifrastiche (*sol me non preme, me sol non desta*), e la presenza di un sintagma tassiano: *ombra funesta* (canto XII della *Gerusalemme liberata*). Il meccanismo del *fulmen in clausula* è invece assente.

Torniamo un'ultima volta a Carlo Buragna, e cerchiamo di trarre delle conclusioni dagli esempi presentati:

Poi ch'al laccio d'amore Io caddi, ed arsi
 Nel foco, che giammai poi non fu spento,
 Talor, per allentare il mio tormento,
 I miei gravi sospiri in rime Io sparsi.

Ma 'nver l'eccelse cime a volo alzarsi
 Lo 'ngegno umil non prese unqua ardimento:
 Che son troppo i suoi vanni infermi, e iscarsi
 A varcar l'aure e l'alto segno intento.

In quelle eterne, e fortunate piagge,
 Ov'huom sì rado oggi vestigio imprime,
 C'homai son divenute erme, e selvagge,

Hai tu nido felice, augel sublime:
 Ivi il tuo nome a morte si sottrage;
 Mercè di tue leggiadre, e dotte rime.

Nel presente sonetto notiamo *foco spento*, che è sintagma tassiano tratto dalla Canzone *Giacea la mia virtù vinta e smarrita!* (v. 17), abbiamo poi un legato dellacasiano (ancora tramite mediazione di Tasso) tra la terza e la quarta strofe;²⁰ *augello* in presenza con *piagge* viene infine da una Canzone di Petrarca, la numero 237 del *Canzoniere*.

Gli ultimi sonetti analizzati mostrano dunque una struttura del tutto diversa dal primo che abbiamo preso in esame. È tuttavia da considerare che la nostra è solo una campionatura, e non può ovviamente tenere conto di tutte le differenze di forma e di genere all'interno dei due 'canzonieri', nonché di tutte le citazioni presenti, degli ipotesti, delle tessere linguistiche, *et cetera*. Non è infatti questo lo scopo del presente articolo.

Per comprendere la complessità che comporterebbe una tale operazione, si pensi a come Valeria Giannantonio abbia segnalato per Pirro Schettino, oltre a Petrarca, riprese lessicali da Marino *Rime*, Marino *Adone*, Tasso *Rime*. Chi ha avuto modo di leggere la raccolta del poeta non potrà inoltre non essersi imbattuto nell'onnipresente *Filli*, o nelle frequenti riprese da Dante *Inferno* e Dante *Purgatorio*. I poeti dell'ultimo Barocco, benché inquadrabili in una precisa linea di percorrenza attingono da ogni fonte, e il rinvenimento di tali numerose occorrenze richiederebbe più di uno studio specifico.

Quanto a noi interessa dell'analisi di queste poesie è dare una linea di interpretazione su quelle che sembrano essere le due tendenze del sonetto alla fine del XVII secolo, dal momento che esse risultano speculari e alle tendenze politiche, e a quelle letterarie: una è quella epigrammatica, come

²⁰ Sul legato dellacasiano si veda H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare, Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 6, 66. Cfr. anche L. BALDACCI, *Giovanni della Casa poeta*, in *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

abbiamo già esposto, l'altra tendenza, invece, è quella canzonettistica, come si è forse potuto già evincere dalla lettura degli ultimi testi presentati.

Come nota Sergio Bozzola, il sonetto subisce nell'ultimo scorcio del XVII secolo un'ulteriore mutazione, e dalle chiuse epigrammatiche tipiche della prima metà del Seicento si trasforma sempre più in quelle che lo studioso definisce delle «forme canzonettistiche».²¹ Tale processo, notato anche da Quondam nella lirica meridionale, la quale sembra latrice di interessanti sperimentazioni di forma, è ben ravvisabile in tutto il periodo tardobarocco (di cui Schettino e Buragna sono solo due delle tante figure). Nella poesia di fine secolo il meccanismo del concetto finale comincia a venire meno in maniera direttamente proporzionale all'affermarsi delle nuove poetiche arcadiche. Ma come si congiunge quest'ultimo punto con la scienza, che è il tema portante di queste giornate dell'Adi? Esso lo fa con la semplicità del linguaggio.

Come testimoniava Pietro Giannone, erudito del XVIII secolo, la nuova cultura scientifico-letteraria è innanzitutto caratterizzata da una 'volontà di rottura' non solo con la letteratura marinista, ma contro tutta la cultura barocca della prima metà del Seicento. Tale intento è rilevabile innanzitutto dal fatto che la nuova cultura era aperta anche ai non accademici, e proponeva dunque una vera accessibilità del sapere. In seconda istanza è invece da sottolineare come la propugnazione di un linguaggio semplicistico, che si opponeva al simbolismo tipico della letteratura marinista-gesuitica, comportava un'accesa punta di polemica contro il sapere ecclesiastico, il quale aveva dominato la letteratura barocca nella prima parte del secolo.²²

Cosa si mira dunque a dimostrare con il presente intervento? Nella seconda metà del '600, alla fine della 'parabola' barocca, e dopo le resistenze del primo marinismo, il petrarchismo torna come linea di appartenenza poetica dell'Accademia degli Investiganti, spesso filtrato attraverso le esperienze di poeta e teorizzatore di Tasso.

Le figure di Schettino e di Buragna, tra i massimi esponenti poetici dell'Accademia, rappresentano in questo senso un punto di sutura importante: essi sono considerati i proto-iniziatori dell'Arcadia, ovvero il punto di congiungimento che unisce il periodo del «secentismo più acuto alla fondazione della nuova Accademia classicista»,²³ una linea su cui abbiamo visto concordare anche Quondam, il quale oppone i due poeti alla coppia marinista di Lubrano e Artale. Questi ultimi, infatti, sebbene dello stesso periodo dei due Investiganti, e anch'essi meridionali, si definiscono come poeti decisamente sperimentali.²⁴

Delle tre fasi canoniche del Barocco, sperimentale, moderato e tardo, l'ultima si divide dunque in due linee parallele di percorrenza, quella individuata da Amedeo Quondam, e quella segnalata da Franco Croce in una storica monografia degli anni '60.²⁵ Se prendiamo ad esempio lo stesso Schettino, come vuole Luigi Fassò, che ne ha curato la scheda biografica per l'enciclopedia Treccani, notiamo come egli è prima un convinto marinista (nella fase giovanile) poi un antimarinista, ovvero un neopetrarchista, nella fase matura della sua esperienza poetica. La stessa

²¹ S. BOZZOLA, *La lirica dalle origini fino a Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 97.

²² P. GIANNONE, *Istoria Civile del Regno di Napoli*, Napoli, 1723, in G. GALASSO, *Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1998. Per un approfondimento sulla 'rivoluzione' politica degli Investiganti si rimanda alla tesi di dottorato di chi scrive: *Topiche del disastro nella lirica meridionale del Seicento*, i cui risultati saranno pubblicati nel 2022.

²³ V. CARAVELLI, *Pirateria letteraria*, estratto da «Vita Nuova», Firenze, I, 41, 1889.

²⁴ Al riguardo si veda anche P. G. RIGA, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, «Studi secenteschi», LVII, 2016.

²⁵ Cfr. F. CROCE, *Tre momenti del Barocco letterario*, Firenze, Sansoni, 1966.

evoluzione varrà peraltro anche per Buragna, la cui scheda biografica, curata da Lovanio Rossi, ne evidenzia la forte specularità con le esperienze letterarie del maestro.²⁶

Riguardo a un approfondimento sul petrarchismo in Barocco, che è un'importante linea di interpretazione di molte esperienze poetiche meridionali, è opportuno rimandare soprattutto al volume curato da Quondam nel 2004, in cui si raccolgono i risultati di due seminari tenutisi a Roma nell'anno precedente. È particolar modo fruttuoso, infatti, il legame che alcuni studiosi partecipanti alle sedute hanno messo in luce tra il marinismo e le strutture del vecchio feudalesimo secentesco (nell'asse barocco-feudalesimo-gesuitismo), e il petrarchismo legato invece all'ascesa di una nuova classe sociale che – lo si evince dal precedente ragionamento – è un ceto prevalentemente borghese.²⁷

In questo senso, se Schettino e Buragna furono sul versante poetico gli anticipatori del gusto dell'Arcadia, una linea su cui ha insistito anche Valeria Giannantonio al Congresso Adi 2016,²⁸ gli Investiganti sarebbero su una linea parallela gli anticipatori in piccola orbita di quello che a breve sarebbe stato il metodo illuminista.²⁹

In contatto con vari scienziati inglesi, quali John Finch (1626-1682), Thomas Baines (1622-1681), nonché John Ray (1627-1705) e Philipp Skippon (1641-1691), che visitarono spesso volte l'Accademia, i sodali mantenevano rapporti aperti in tutta Europa,³⁰ e ponevano il Sud Italia al centro della nuova rivoluzione scientifica.

Carlo Buragna e Pirro Schettino furono dunque intellettuali a tutto tondo, e al riguardo è importante annotare ancora alcune notizie biografiche che ne completino il quadro di riferimento. Buragna, ad esempio, fu anche autore di un'edizione del *De rerum natura*, in cui si accenna al metodo sperimentale dell'Accademia, e si intravedono gli spunti di una concezione materialistica. Fu inoltre autore di un *Commentario al Timeo di Platone*, di alcune *Note nei frammenti di Archimede*, di un *De musicis tonis et intervallis* e di un *Trattato di filosofia*, che per Rossi era forse il suo lavoro di maggiore impegno.³¹ Schettino fu autore di un poema in latino, il *Crateide*, e di una tragedia, *Carlo Stuard*, ma entrambe le opere andarono purtroppo perdute. Il poeta fu inoltre prete e canonico, principe dell'Accademia Cosentina e conoscitore della filosofia di Telesio, che lo aveva preceduto a capo della stessa istituzione.

Le due figure risultano estremamente complesse, e richiederebbero ulteriori approfondimenti. Esse andrebbero innanzitutto inserite in un quadro più articolato, e tuttora poco esplorato, che è

²⁶ L. FASSÒ, *Pirro Schettini*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Roma: http://www.treccani.it/enciclopedia/pirro-schettini_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [consultato il 30/03/2020], e L. ROSSI, *Carlo Buragna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XV, Treccani, Roma: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-buragna_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-buragna_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 30/03/2020].

²⁷ A. QUONDAM, *Petrarca in barocco, Cantieri Petrarceschi. Due seminari romani*, Roma, Bulzoni, 2004.

²⁸ V. GIANNANTONIO, *Immaginario e devozione biblica nel tardo barocco napoletano*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016): <http://italianisti.it/upload/userfiles/files/4%20Giannantonio.pdf> [consultato il 30/03/2020].

²⁹ Cfr. M. FISCH, *The Academy of the Investigators, in Science, medicine and history*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

³⁰ Altri partecipanti all'esperienza degli Investiganti furono infatti Sebastiano Bartoli (1629-1676), medico seguace di van Helmont; Francesco d'Andrea (1625-1698), giurista anch'egli impegnato in un'azione di rinnovamento scientifico; il famoso vescovo Lobkowitz (1606-1682), sostenitore di idee filosofiche antiaristoteliche, nonché dotato di profonde conoscenze di matematica e di tecnica delle fortificazioni.

³¹ Come indica lo studioso, ne dava notizia in due lettere al Magliabechi, la quarta e l'ottava dell'ottavo libro, ma di esso si venne a trovare soltanto uno zibaldone: per Rossi «da trascuratezza di chi ereditò le carte del Buragna e forse la loro eterodossia dovettero essere la causa della loro perdita».

quello delle relazioni tra le diverse Accademie meridionali (soprattutto a partire da Napoli).³² Il loro studio potrebbe difatti rappresentare uno dei punti da cui partire per un corretto inquadramento dell'esperienza lirica nel Sud Italia barocco, dunque un'occasione per dare vita a un filone di studi che sembra abbia ottenuto una nuova attenzione soltanto negli ultimi anni.

³² Al riguardo l'unico studio che si sia inoltrato in maniera adeguata nel tentativo di 'tracciare' gli spostamenti e le influenze degli Accademici delle diverse scuole del Sud Italia risulta quello di V. GIANNANTONIO, *Le aree regionali del barocco*, Napoli, Loffredo, 2013.