

GENNARO TALLINI

La «favola di Adone» da G. Tarcagnota a G. B. Marino Studi sulla letteratura regionale nel Basso Lazio dal inascimento al Barocco

*L'«Adone» di Giovanni Tarcagnota “Gaetano”
annotato e nuovamente edito*

Presentazione di Giuseppe De Matteis

Citare come:

Tallini G., 2001, La «favola di Adone» da G. Tarcagnota a G. B. Marino Studi sulla letteratura regionale nel Basso Lazio dal inascimento al Barocco, Libreria dell'Università Editrice, Pescara

Presentazione di Giuseppe De Matteis, p. 1.

0. Motivazioni, p. 3.

0.1 *obiettivi generali* – 0.2 *per la definizione e la costruzione di una storia letteraria del Basso Lazio e dell'Area Aurunca* – 0.3 *per la definizione del concetto di geoletteratura.*

1. Condizioni generali, p. 10.

1.1 *posizionamento del problema* – 1.2 *Rinascimento, Preseicentismo, Seicentismo*– 1.3 *il Preseicentismo e Giovanni Tarcagnota*– 1.4 *I paradossi contenutistici del Barocco*– 1.5 *Quadro critico e questione della lingua* – 1.6 *Preseicentismo regionale.*

2. Per la fondazione di una letteratura regionale del Basso Lazio tra Cinquecento e Seicento, p. 50.

2.1 *motivazioni, utilità e scopi di una letteratura regionale* – 2.2 *la determinazione dei confini territoriali (limites fisici di una geoletteratura del Basso Lazio)* – 2.3 *le fonti storiche e letterarie (limites speculativi di una geoletteratura del Basso Lazio)* – 2.4 *fonti contemporanee (I): Agostino Nifo* – 2.5 *fonti contemporanee (II): Antonio Minturno* – 2.6 *fonti contemporanee (III): le forme del Preseicentismo nella produzione in latino e volgare del Cinquecento.*

3. Testimonianze geoletterarie prima di G. Tarcagnota, p. 69.

3.1 *la cultura Beneventano/cassinese e gli "Exultet" fino al XIII secolo. Altre ricerche* - 3.2 *aggiunte sulla cultura beneventano/cassinese: «Ritmo Cassinese» e «Pianto di Maria».*

4. Per un'analisi comparata dei poemi d'«Adone», p. 81.

4.1 *introduzione* – 4.2 *il testo, il genere poetico, il tema, la lingua e lo schema compositivo (le «scatole narrative»)* – 4.3 *amore, femminilità e femminilizzazione della Natura* – 4.4 *la morte, le feste, la musica. Suntuosità e cortigianeria nell'immaginario poetico tra Cinque e Seicento e nei poemi d'«Adone».*

5. Conclusioni, p. 141.

5.1 *per una storia letteraria del Basso Lazio e dell'Area Aurunca* – 5.2 *il valore dell'Adone di Giovanni Tarcagnota nell'ottica della sua dimensione regionale e preseicentista.*

La ricerca qui pubblicata si inserisce in un ambito molto particolare degli studi sulla lingua nel e del Rinascimento. In essa convergono sia gli interessi specifici del suo autore sia il gusto per la discussione e la ricerca di temi regionalistici e localistici che comunque hanno interessato anche quella che definiamo “cultura nazionale”. Ripubblicando il testo della «Favola d’Adone», composta da G. Tarcagnola e successivamente ripresa anche da G. B. Marino (ad un secolo dalla prima edizione curata in età moderna da Angelo Borzelli) in effetti, non si affronta soltanto il discorso critico e letterario sull’oggetto indicato, bensì, si delinea anche un quadro, preciso e circostanziato, di quella complessa vicenda culturale e civile, importante al pari di Firenze e Roma, che fu il Cinquecento in area Aurunca e Campana.

La ricerca condotta da Gennaro Tallini, peraltro ulteriore atto d’amore verso la sua Gaeta, chiarisce i modi di penetrazione del Petrarchismo in queste zone geografiche e - precisandone i contorni culturali, estetici e letterari e degnamente documentandoli in un apparato bibliografico aggiornato - determina sia il grado di validità estetica da attribuire ad opere considerate “minori” (ma non per questo meno importanti), sia la capacità di reazione, quasi al limite del rifiuto di quelle stesse forme in favore di esperienze artistiche autoctone.

Esporre i termini della dialettica tra tradizione culturale e realtà; comprendere la posizione degli intellettuali rispetto al potere politico e alle classi sociali; illustrare le diverse funzioni espressive di una stessa forma letteraria (la stanza ed il sonetto) e sottolinearne i diversi generi cui la pratica poetica la sottopone, anche in condizioni artistiche differenti (poesia e musica nel caso del madrigale); individuare la valenza scientifica ed ideologica in cui tutto il fervore umanistico va ad inserirsi inesaurevolmente - anche dove condizioni politiche economiche e sociali non sembrerebbero permetterlo - sono i capisaldi attraverso cui si muove questa analisi, sia metodologicamente (ed una parte non meno importante dell’opera è proprio dedicata ad illustrarne le motivazioni) che letterariamente e filologicamente (non disdegnando di mantenere, comunque, un impianto sempre incentrato su di una ermeneutica critica che controlli la bontà delle tesi qui avanzate - in termini di interdisciplinarietà ed anticipazione delle tematiche letterarie e poetiche in ambiti diversi - anche in altre discipline, soprattutto nella storia, nell’estetica musicale e filosofica e nella storia dell’arte).

Questa linea metodologica - che unisce i risultati di questo lavoro a quelli di altri studiosi italiani del Rinascimento in area meridionale (P. A. De Lisio, S. Martelli, G. Paparelli, A. Quondam, G. Ferroni per citarne alcuni) ed alla produzione localistica (storica e artistica) di area prettamente Aurunca (Andrisani e Zeri su tutti) - trova puntuali riscontri nella descrizione sia delle tematiche poetiche generali del Secondo Cinquecento, sia in quelle di Marino e del Seicentismo. Soprattutto la convinzione che la poetica marinista si fondi in particolare sulla cristallizzazione dei modi e delle estetiche, in seguito garantita dall’azione repressiva della Controriforma, è qui documentata e giustificata ampiamente nel fenomeno dei “pedanti”, prima considerati semplicemente come “ripetitori” ufficiali di regole poetiche colte derivate dai “maggiori” - successivamente trasformate (quanto volontariamente?) in inamovibili codici accademici - e poi visti alla luce di una posizione interlocutoria che trasforma la loro produzione in un vero e proprio modello imitativo, centrato sulla suggestione sensuale del bello e non più sulla sua semplice imitazione; da qui alla sensazione - intesa come suggeritrice di percezioni ed ispiratrice di successivi giudizi di gusto che passano per lo stupefacente e per il mirabolante - il passo è davvero breve.

Giuseppe De Matteis

0. *Motivazioni.*

0.1 *Obiettivi generali.*

Gli obiettivi che questa ricerca si propone di raggiungere sono di duplice ordine; da un lato infatti, cerchiamo di determinare l'esistenza di una letteratura regionale del Basso Lazio tra Rinascimento e Barocco, dall'altro cerchiamo di riconoscere la validità poetica e letteraria di un autore minore del Cinquecento locale, Giovanni Tarcagnola, considerato sia come ispiratore del ben più famoso *Adone* di G. B. Marino, sia come punto di riferimento di uno spazio letterario umanistico e rinascimentale, il quale, sulla linea dei movimenti nazionali, si è evoluto e rafforzato attraverso la presenza di intellettuali locali – nati in zona ed esercitanti in più parti di Italia (soprattutto nell'università di Padova) - ed attraverso la codificazione di una propria poetica, autoctona e già radicata nel tessuto culturale e letterario che investe il Seicento.

Per fare ciò, è obbligo del ricercatore rivedere le metodologie e le strategie di ricerca fin qui adottate, poiché il modello di ricerca attuale non può essere completo e definitivo in ogni sua applicazione se sono presenti variabili non contemplate (o considerate secondarie) dal modello tipologico di ricerca valido in ambiti più complessi ed ampi di quello che può offrire la letteratura regionale. In questo caso anzi, il ricercatore ha anche l'obbligo, non secondario, di ridisegnare tutti i percorsi di studio compiuti in precedenza, non sottovalutandone la condizione regionalistica e rileggendo in chiave diversa la gran parte della produzione espressa, nel Rinascimento come in ogni altra epoca.

Questa struttura metodologica interdisciplinare noi la codifichiamo con il termine tecnico di *geolletteratura*, nel senso che essa, non soltanto risponde alle regole tipiche di una analisi che coinvolga più discipline e/o scienze, ma anche obbedisce alle variabili imposte da una concezione spaziale della letteratura che si fa anche storica, critica, sociologico/letteraria e culturale in genere.

0.2 *Per la definizione e la costruzione di una storia letteraria del Basso Lazio e dell'Area Aurunca.*

Per le ragioni su esposte, diventa obbligatorio pensare ad una storia regionale della letteratura che esuli dalle proposizioni solite, fatte di elenchi di nomi e opere che nulla dicono del fiorire autoctono ed indipendente che sempre si è verificato in ogni area geografica e che, per motivi a noi sconosciuti, non ha raggiunto notorietà e visibilità più ampie. Naturalmente, tutto questo deve accadere anche tenendo sempre presente, come punto di riferimento imprescindibile, la corrente nazionale di riferimento.

È necessario allora, prima di tutto ripensare le tecniche di ricerca poiché, in questo specifico campo, una vera e seria condotta metodologica, efficace e realistica, non è mai esistita; anzi, non sono mai stati pensati neppure i criteri generali di codificazione e tutto si limita alla fissazione di confini geografici, trascurando le fonti (anche locali) e disinteressandosi di ogni spazio letterario minimo che comunque dimostri una sua validità estrinseca.

Il ricorso alla geografia ed alla storia invece, non deve essere soltanto il riflesso di chi non sa come muoversi in ambiti nuovi e sconosciuti. La loro continua applicazione - mediata dall'analisi approfondita dei fenomeni letterari e culturali riguardanti la zona individuata - deve essere adottata a partire da un modello analitico che risponda a regole d'indagine sempre interdisciplinari, qualche volta multidisciplinari, ma mai monodisciplinari, pena l'osservazione limitata e non a tutto campo del fenomeno studiato.

Lo stesso deve accadere quando ci si interessa alla funzione letteraria nel contesto sociale di appartenenza, soprattutto in vista del probabile uso di metodologie sociologiche di ricerca applicate alla letteratura e/o ai suoi generi. Esse devono rispondere sempre e comunque alle caratteristiche tipiche dell'area analizzata e non devono mai perdere di vista le linee generali e nazionali di tendenza; il fenomeno letterario non è avulso dal suo tempo e tanto meno lo è dallo spazio geografico in cui agisce.

È stato ampiamente dimostrato già a livello pittorico, che proprio nella zona che noi abbiamo adottato come regione di ricerca e relativamente allo stesso periodo in cui noi abbiamo inserito la nostra analisi, la maniera di dipingere dei pittori non solo è dipendente dai centri policulturali di Roma e di Napoli, ma anche è autoctona nel senso di aver saputo sviluppare linee personali, tratti e motivazioni che non trovano riscontro nelle linee nazionali e che anzi, nel caso di Scipione Pulzone¹, le hanno addirittura influenzate, creando un precedente artistico e stilistico forte e senza pari. Ma per fare questo, lo ripetiamo, è doveroso, oltre che fissare i confini propri dell'azione, collocare la produzione artistica in uno spazio diverso, dotato di senso e soggetto ad una migliore osservazione che metta a nudo ogni aspetto produttivo ed ogni legame con il contesto a lui contemporaneo, sia a livello storico che politico e culturale, ed eviti accuratamente la parcellizzazione dei contenuti e delle poetiche: così si distrugge il valore del prodotto artistico e si danneggia un patrimonio che è di tutti, senza distinzioni di sorta. Perciò, nell'analisi sulle problematiche trattate, è necessario comportarsi come i "moderni" del Seicento che consideravano i classici ed il passato come magazzini da cui attingere ancora tanto, ma negandogli una esemplarità che noi oggi invece non possiamo trascendere. Dobbiamo essere capaci di agire negando il modo di pensare solito e sperimentare nuove forme di pratica indagativa. Come quei teorici, dobbiamo scagliarci contro quel nuovo principio di autorità che non ammette altro che le prime linee della letteratura e considera secondario ogni fenomeno contrario o che si è sviluppato in maniera impropria e non consona alle leggi generali che regolano quel fenomeno artistico e non altri.

Costruire una storia letteraria del Basso Lazio e della zona aurunca in genere è la migliore occasione per rivitalizzare, da un lato, gli studi in una regione considerata di volta in volta troppo legata (se non succube) al napoletano o a Roma e dall'altro, per sperimentare in un campo abbastanza vasto letterariamente, la nuova metodologia di indagine qui proposta. Si tratterà allora, di strutturare un «atlante» letterario in cui la geografia sia aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione: una forza attiva e concreta che lascia tracce indelebili in ogni produzione artistica. Mettere in rapporto geografia e letteratura significa infatti, stabilire le linee principali attraverso cui va progettata e costruita una carta geografica vera e propria della letteratura e dei suoi procedimenti, senza dimenticare che essa è già un rapporto tra lo spazio ed un dato fenomeno in esso sviluppatosi, con tutte le sue implicazioni e tutti i problemi che esso può portarsi dietro in ogni momento.

Ciò che si richiede al lettore in questo studio è di calarsi nella stessa prospettiva cui gli intellettuali del tempo si videro costretti ad adeguarsi e cioè farsi partecipi di una doppia sensibilità, doppiamente «visiva», che investa sia l'estetica, geometrizzante contemplazione, sia la specifica dimensione scientifica. Da un lato dovrà essere fruitore e dall'altro ricercatore, utilizzando quella stessa visione scientifica e critica che fu la fortuna stessa del Barocco e del Manierismo. I dati qui riprodotti sono infatti il risultato di una analisi esclusivamente fenomenica, illustrata proprio secondo le migliori regole di quello sperimentalismo scientifico inaugurato da Galileo Galilei. Non a caso parliamo di spazialità del discorso letterario, proprio perché questa sua dimensione - prettamente visiva, anzi distante prospetticamente nel senso di Piero della Francesca, Bramante, Brunelleschi, Borromini e Guarini - nel dato letterario si rafforza ulteriormente, fino al punto di divenire quasi irrazionale nell'illusionismo del sorprendente e del meraviglioso.

¹ F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino, 1957.

Quello che il Preseicentismo (prima) ed il Barocco (dopo) mettono in campo è dunque una crescente forza eversiva che nell'opera di Marino ed in quella di Bernini e Borromini – autentico “cuore” del Seicento artistico italiano - troverà poi il proprio acme. Il Barocco e quanto lo precede sono secoli visivi, fortemente improntati alla percezione già prima che essa diventi mezzo poetico ed espressivo cristallizzato ed immutabile. Il luoghi poetici della sensualità, del realismo, della musicalità (interiore, fonica e versificatoria), del bello e del sublime intesi come categorie già di gusto e non di valore² sono forme della visualizzazione della corporeità e tangibilità del dato artistico e non possono essere indagate se non in funzione di questa loro unicità³.

0.3 Per la definizione del concetto di geoletteratura.

Per arrivare a forme di novità critica quali quelle esposte in questa fase, è necessario allora codificare solidamente e completamente il teorema che noi poniamo alla base della nostra metodologia interdisciplinare applicata a questo settore e che abbiamo definito con il termine *geoletteratura*. Essa consiste in una attenta analisi della letteratura, condotta su basi anche regionali e indagando la sua spazialità non solo geografica, ma anche interdisciplinare. *Geoletteratura* quindi, può voler dire fondamentalmente due cose:

1. *lo spazio della letteratura da analizzare (che dunque va immaginato non essendoci confini tangibili e verificabili);*
2. *la posizione del fattore letterario nello spazio, sia come posizionamento e sviluppo, sia come deposito (temporaneo o meno) del prodotto artistico nel tempo (biblioteche, mediateche, archivi)*

e su queste basi va impostata la metodologia di ricerca.

La geoletteratura è quindi uno strumento analitico che, pur dichiarandone pregi e difetti, comunque ci offre una visuale nuova che consiste nel mostrarci, sia il suo radicamento al luogo di origine (i tedeschi usano il termine *ortbunden*) - corredata dei suoi confini ideali, dei suoi flussi di influenza e movimento e dei suoi collegamenti spazio-temporali - sia quello spazio semiotico intorno al quale essa si organizza.

Non solo, ma guardando in maniera più precisa queste reazioni, possiamo anche evidenziare alcune problematiche che sono altrettanto importanti: è il caso, ad esempio, del mercato librario, ricondotto naturalmente ai canoni del tempo. Ed allora scopriamo che la continua presenza di pubblicazioni e stamperie a Venezia ed a Napoli lungo tutto il corso del Cinquecento, ha già presentato nei fatti quella regionalizzazione che nelle arti si affermerà soltanto nel secolo successivo. Possiamo notare come la diffusione del libro a stampa, sia pure variabile da classe sociale a classe sociale, già in questo secolo presenta notevoli variazioni, in termini di numero di stampe e presenza bibliografica in diversi luoghi, città e nazioni, rendendo così estremamente vario e difficoltoso il sistema di reperimento delle fonti e la loro successiva catalogazione.

Il prefisso «*geo*» poi, rimanda alla terra nel senso dello spazio e del luogo culturale in cui l'azione letteraria si evince, si organizza e si sviluppa. Anzi, una considerazione siffatta del fenomeno «*geoletteratura*» intende insistere sul legame esistente tra paesaggio ed orizzonte

² G. Tallini, *L'estetica al tempo di J. S. Bach (1685-1750)*, in *varianti critiche ed altri esecizi. Studi sulla musica, sul teatro e la letteratura*, «I Quaderni di Polemos», Sondrio, 2002, pp. 53-96; G. Tallini, *di un dipinto quasi sconosciuto di Giovanni Sebastiano Conca (1680-1764)*, in «Civiltà Aurunca», XIV, 36, 1997, pp.27-42.

³ Sulla rivoluzionarietà del Barocco, cfr. soprattutto G. Grana, *Novecento. Le Avanguardie letterarie*, Marzorati, Milano, 1989², pp. 463-542.

ambientale, tra orizzonte ed ambiente culturale. Con ciò, ammettendo più di una relazione esistente tra topografia e topologia geografica e tipologie culturali e tra queste ed i modelli sociali/antropologici di riferimento. I luoghi radicano ed escludono; insegnano e plasmano valori e tradizioni, realizzano coscienze e formazione. La geoletteratura allora, confina con la geopolitica e con la geofilosofia, in quanto la prima richiama l'attenzione sulle macrostrutture della civiltà, mentre la seconda si occupa di analizzare le vicende della storia del pensiero e del pensiero stesso in ambito localistico, tenendo presente le culture e la storia individuale e collettiva. Se ogni *kultur* è chiusa nel suo divenire, è anche vero che di quello possiamo evincerne le diverse radici ed i superati orizzonti. Per questo essa ha il compito di insegnare i luoghi e le azioni compiute per/ed in quei luoghi, non ignorando le visioni di fondo e non disdegnando il dialogo costruttivo che può originarsi dalle tensioni che nascono tra civiltà e storie civili e letterarie che convivono o si sono succedute nel tempo. La frase «*l'uomo abita poeticamente il mondo*» deve essere letta anche in questa chiave: non è il costruire che permette l'abitare, bensì il contrario. E così dicendo non si vuole affermare un paradosso, anzi: si vuole determinare un nuovo ripensamento del prodotto letterario in un confronto interdisciplinare e transdisciplinare che coinvolge l'estetica, l'ermeneutica e tutte le discipline di volta in volta afferenti. Ogni paesaggio diviene una località culturale in cui è possibile leggere l'interazione di cultura ed insieme geografico, pensando quel punto come *oikos* in cui la nostra identità si disvela e si collega ad altre senza complessi e difficoltà.

Per finire, devo ringraziare quanti hanno permesso che questa ricerca non solo vedesse la luce, ma acquistasse anche solide ed idonee basi critiche. Un doveroso grazie lo rivolgo quindi sia al prof. Eugenio Tirelli che ha discusso con il sottoscritto gran parte di questo lavoro, dalle sue motivazioni generali agli aspetti bibliografici, sia al prof. Fulvio Sceresini, responsabile della biblioteca dell'ITC "A. De Simoni" di Sondrio, che mi ha molto aiutato nelle ricerche bibliografiche. Adeguata collaborazione è venuta anche dalla biblioteca del Liceo Scientifico "C. Donegani" di Sondrio, da Dirigente Scolastico prof. Oreste Muccio e dai tanti amici (prima che colleghi) di quell'istituto. Lunga parte hanno avuto nella ricerca, organizzazione e sistemazione delle fonti sociologico-letterarie, storiche e filosofiche anche le purtroppo rare (ma piacevoli) discussioni con il prof. Paolo Martinucci, Dirigente Scolastico dell'ITC "De Simoni" di Sondrio, cui devo anche la conoscenza di alcuni testi critici rivelatisi necessari alla ricerca e della cui colpevole sottovalutazione faccio volentieri ammenda. Sollecito e prezioso ausilio è venuto dal prof. Ferdinando Robbio, a cui devo la gentilezza di avermi fornito il testo dell'Adone tarcagnotano nell'edizione curata da Angelo Borzelli. Senza di esso sarebbe stato impossibile svolgere gran parte del lavoro. Una citazione affettuosa la meritano anche mia moglie Rita, preziosa collaboratrice non solo durante i corsi universitari ma anche nel lavoro di *editing*; il prof. Giuseppe De Matteis dell'Università "G. D'Annunzio", per aver accettato il mio invito a tracciare una breve presentazione del lavoro; il prof. Gaetano Andriani, critico e storico dell'arte nonché direttore della «Gazzetta di Gaeta», che ha letto queste note in corso d'opera; il prof. Silvano Franco dell'Università di Cassino, direttore di «Civiltà Aurunca», che pubblicò tra le pagine della sua rivista le prime avvisaglie di questo studio.

G. T.

1. Condizioni generali.

1.1 Posizionamento del problema⁴.

Quello che questa ricerca vuole dimostrare, in parte è già stato documentato, sia pure in altri àmbiti e per motivazioni diverse, da altri e ben quotati studiosi. Nel nostro piccolo invece, abbiamo rivolto la nostra attenzione critica verso la scoperta di nuovi punti di sviluppo attinenti la letteratura regionale nei suoi rapporti interdisciplinari con le altre arti al riguardo del Rinascimento. In altri lavori⁵ avevamo affrontato l'argomento in maniera generica e fidandoci degli studi di altri, adesso invece ci poniamo l'obiettivo di dimostrare che quanto asserito può e deve valere anche per il nostro specifico campo e che le forme che noi continuiamo a chiamare erroneamente Rinascimento, hanno ben poco a che fare con il Cinquecento e, pur essendo databili ed ascrivibili ancora al XVI secolo, sono già rivolte verso il nuovo secolo.

Oggetto del contendere è il periodo rinascimentale ed i suoi sviluppi critici in una zona che grossomodo interessa il Basso Lazio (l'odierna Terra di Lavoro ed una volta parte della latina *Campania Felix*) ed il suo territorio interno, precisamente dalla pianura Pontina a Sessa Aurunca e dal Tirreno del Golfo e della città di Gaeta a Montecassino; un quadrilatero questo, che copre, da nord a sud, due regioni dell'Italia centrale (il Lazio e la Campania) e che interessa ben quattro province.

Nel periodo che a noi interessa particolarmente, cioè dalla fine del Quattrocento alla metà del Seicento, questa zona, densamente abitata già in età arcaica, ha visto fiorire una civiltà artistica che nulla aveva da invidiare con le coeve tradizioni romane o napoletane e, nel campo pittorico in particolare, è ormai assodato, ha addirittura sviluppato regole e percorsi autonomi che, pure, si sono perfettamente integrati ai canoni generali dei movimenti artistici a livello nazionale e questo, sia quando l'Umanesimo è ancora il cardine della ricerca artistica e letteraria, sia quando, ben più tardi, la Controriforma detterà le leggi della produzione artistica stessa. Non possiamo dimenticare, ad esempio, la lezione pittorica controriformista di Scipione Pulzone, né l'umanesimo intriso di tomismo di de Vio, tantomeno, la presenza di personaggi – e proprio in Gaeta, *topos* ed *omphalos* geografico che interessa la nostra ricerca molto da vicino – quali Tansillo ed appunto Giovanni Tarcagnola.

Il problema che noi affronteremo nelle pagine che seguiranno, risiede nella convinzione che, tutti i caratteri sviluppatisi tra il XV e XVI secolo in questo territorio, siano legatissimi alle correnti nazionali e nello stesso tempo abbastanza autonomi da rendersene diversi. La bibliografia in merito - non numerosa ma ricca di ulteriori spunti, aggiornata e qualificata, dagli

⁴ Con qualche consistente variante il presente capitolo è stato pubblicato in «Civiltà Aurunca», n° 43, luglio/settembre, 2001, pp. 7-30.

⁵ Cfr. il nostro *L'arte e la Croce. Tre Studi sul Rinascimento*, Ramponi, Sondrio, 2001.

studi di Gaetano Andrisani a quelli di Federico Zeri⁶ - attesta la validità di simile discorso a livello artistico e nello stesso tempo però, poco o nulla testimonia di analogo nel campo letterario, lasciandoci alcuni interrogativi che sembrano avvalorare la nostra tesi e che invece si rivelano subito come imprecisi e sfuggenti ad ogni approfondimento.

Una ricerca al buio allora, che muove dall'esempio letterario principalmente offerto dall'*Adone* di Giovanni Tarcagnota, fonte di ispirazione per quello più tardo del Marino e testimonianza certa di una differenza genericamente poetica con i suoi contemporanei. La cura e la pubblicazione degli *Statuta, Privilegia et Consuetudines Civitatis Cajetae* (di séguito SPCCC), a nostro parere poi, non solo rende maggiormente l'idea dell'intellettuale al servizio del proprio paese, ma anche, sottolinea una certa naturalità dell'opera e dello studio storico condotto dal Tarcagnota, rispetto ai suoi contemporanei, primo tra tutti Tommaso de Vio e per tacere di altri ed altrettanto importanti intellettuali autoctoni quali Antonio Sebastiani, detto il Minturno o il maestro di quest'ultimo, Agostino Nifo.

Per tutti questi motivi è necessario dunque, determinare ed affinare al più presto non solo il vero campo operativo ma anche la più adatta e corretta metodologia di indagine, che non può non avvalersi della ricerca storica e letteraria e nemmeno può prescindere dal carattere interdisciplinare che unisce proprio quelle due scienze nella fase della critica⁷. Non vogliamo qui dare giudizi estetici e/o di valore, quelli furono dati in altra sede e ad quella rimangono circoscritti⁸; ciò che in questo lavoro invece vogliamo che emerga, è la diversa realtà produttiva che il territorio delimitato ha espresso e – meglio che nel pur vivo campo pittorico – questo è avvenuto anche in letteratura e soprattutto in filosofia⁹. Del resto, già Garin¹⁰ - riducendo l'Umanesimo ed il Rinascimento alla dicotomia Aristotelismo vs Platonismo, così come si erano del resto organizzati gli *Studia* di Padova e Firenze - in qualche modo, anch'egli costringe quelle forme espressive del pensiero a regionalizzarsi in due territori ben distinti, limitati culturalmente, comunque interdipendenti e talmente radicati nel substrato culturale del tempo da creare un *humus* scientifico capace, da solo, non soltanto di influenzare fortemente qualunque altra corrente di pensiero venisse in contatto con esse, ma anche, di attirare a sé qualunque nuova e diversa forma di riflessione proveniente dall'estero.

Ecco: lo stesso potrebbe essere avvenuto nel campo letterario in quell'ambito geografico che era il territorio di Gaeta, schiacciato dalla dipendenza politica e spirituale di Roma e di

⁶ Diamo qui di seguito alcune indicazioni tratte dal *lacus magnum* di pubblicazioni sull'argomento, sia a livello localistico che nazionale: F. Abbate, *Criscuolo*, in «DBI», XXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1984, pp. 773. G. Andrisani, «*Madonna ed arcangeli*» di *Criscuolo a Gaeta*, in «GG», XVIII, n° 7 (199), 25 luglio 1990, p. 5 (101); *La personalità e l'opera di G.F. Criscuolo da Gaeta (1495-1584)*, in *Lunario Romano 1990: Pittori architetti e scultori laziali nel tempo*, F.lli Palombini Editori, Roma 1990; *Giovan Filippo Criscuolo da Gaeta*, in «GG», XVIII, n° 4 (196), 25 aprile 1990, pp. 1-10 (49-58). P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962), Ed. Cons. Bologna, 1984. F. Zeri, *Pittura e Controriforma...* cit., 1957.

⁷ G. Tallini, *per una teoria dell'interpretazione*, Dipartimento di Studi Comparati, Università "D'Annunzio", Pescara, 2001, nuovamente pubblicata in G. Tallini, *studi sulla metodologia della Critica*, Garigliano, Cassino, 2002; A. L. Lepschy, *Tintoretto observed: a documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th Century*, Ravenna, Longo Editore, successivamente tradotto e di nuovo pubblicato con il titolo *Davanti a Tintoretto: una storia del gusto attraverso i secoli*, pref. di Carlo Ginzburg, Venezia, Marsilio, 1998; G. Oldrini, *la disputa del metodo nel Rinascimento. Indagini su Ramo e sul ramismo*, Le Lettere, Firenze, 1997.

⁸ G. Tallini, *l'arte a Gaeta nel Cinquecento*, in *L'arte e la Croce. Tre Studi sul Rinascimento*, Ramponi, Sondrio, 2001, pp. 61-92.

⁹ G. Tallini, *Thomas de Vio Cardinalis Cajetanus (1469-1534). Filosofia e teologia nel pensiero dell'Alter Thomas*, in *L'arte e la Croce...*, cit., pp. 5-60.

¹⁰ E. Garin, *l'Umanesimo italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1994 ed anche *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Bompiani, Torino, 1994; F. Rico, *il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino, 1998; AA. VV., *dall'Accademia Neoplatonica fiorentina alla Riforma, Celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico. Convegno di Studio, Firenze, Palazzo Strozzi, 30 ottobre 1992*, Olschki, Firenze, 1996.

Napoli, ancora per poco - come gran parte delle città marinare (tranne Venezia) – al centro delle linee commerciali più importanti del Mediterraneo¹¹, peraltro, paradossalmente chiusi proprio dalle scoperte geografiche compiute, fra tanti proprio da uno dei suoi figli più illustri, Giovanni Caboto ed in séguito da quelle colombiane.

La regionalizzazione dunque: come principio di autonomia certamente, ma anche come *principium individuationis* di quella differenza culturale che - anche certificandone la validità estetica e valoriale - pure non va ad inficiare i suoi rapporti di dipendenza dai movimenti letterari nazionali ed internazionali; non solo: mantenendo la sua contiguità alle altre arti e da queste ricevendone comunque linfa vitale, ha altresì sviluppato un sistema di elaborazione di giudizio critico che rompe con la tradizione e tenta di inserirsi in contesti letterari inusuali¹² (quando sconosciuti) che sono, anche in questo campo e non solo in quello geografico-economico, un mondo nuovo, indice di un Rinascimento che si è compiuto e di un Seicento che già nei fatti è presente e vivo e da quello promana indiscutibilmente.

Necessariamente, il metodo storico allora, unito a quello critico, deve tenere conto di tutti questi fattori. Ogni epoca storica va indagata nelle sue cause e nelle sue conseguenze, individuando tutti i segni che non solo possono caratterizzarne la grandezza, ma che anche possono essere usati per determinare quel filo che li unisce al futuro e che questi riconosce come collegamento con il proprio passato. Il presente è la continuità, è la ricerca di collegamento e di individualità oggettive che ci dicono quale può essere il futuro di una scienza, anche semplicemente scoprendone i topoi più chiari, vivi ed efficaci.

La regionalizzazione comunque, da sola non basta a dare un giudizio di valore ampio sul fenomeno in oggetto. Per questo, è irrinunciabile anche l'uso di una metodologia critica che attraversi l'opera letteraria e la sezioni nelle sue molteplici parti in modo da poterne individuare ogni positività. Ecco perché è stato necessario inserire un confronto tra l'Adone del Tarcagnota – qui preso a tipologia letteraria paradigmatica validante la regionalizzazione stessa – e l'opera di Giovan Battista Marino che a quello, per il proprio Adone, ha attinto a piene mani, sottraendone non solo il tema, ma anche il modello formale e parte delle fonti, tanto che Angelo Borzelli, primo e più avveduto studioso dell'opera di Marino all'inizio del secolo XX, dopo aver pubblicato nel 1898 una memoria sul poeta napoletano¹³ premiata dall'Accademia Pontaniana, quarant'anni più tardi, si sente in dovere di dare alle stampe una ricerca il cui soggetto è il solo omonimo poema del poeta gaetano¹⁴. L'opera del Borzelli, documentando benissimo i confini dell'Adone Marinista, soprattutto serve al nostro lavoro in quanto, occupandosi di esporre le poetiche dei vari epigoni del Napoletano, impone un discorso regionalistico che conferma implicitamente quando da noi affermato, e questo sia per i seguaci di Marino che per i suoi anticipatori. Tanto è vero che anche il Getto, non solo nella sua monografia

¹¹ E. Cecchi Aste (a cura di), *il carteggio di Gaeta nell'archivio del mercante pratese Francesco di Marco Datini (1307-1405)*, Edizioni del Comune di Gaeta, 1997; P. Corbo (a cura di), *Le pergamenie di Gaeta. Archivio storico comunale (1187-1440)*, Edizioni del Comune di Gaeta, 1997;

¹² Sul concetto di «regionalizzazione» dei modelli culturali e letterari in prosa e poesia, cfr. Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI), *culture regionali e letteratura nazionale. Atti del VII convegno, Bari, aprile 1970*, Bari, Adriatica, 1974; P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, Brescia, La Scuola, 1989; W. Binini, N. Sapegno, *storia letteraria delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1968; idem, *letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi*, Brescia, La Scuola, 1986; A. Piromalli, *utopia e realtà nelle letterature regionali*, Napoli, ESI, 1991; G. Spagnoletti, C. Vivaldi, *poesia dialettale dal Rinascimento ad oggi*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991.

¹³ A. Borzelli, *il cavalier Giambattista Marino*, Napoli, 1898. La memoria fu successivamente ripubblicata in *storia della vita e delle opere di Giovan Battista Marino*, Napoli, 1927. Dello stesso studioso è poi da segnalare anche un altro studio, altrettanto fondamentale, sui marinisti: *le relazioni di G. F. Maia Materdona, del Basso e del De Pietri con Giovan Battista Manso*, pubblicata a Napoli nel 1938.

¹⁴ A. Borzelli, *l'Adone di Giovanni Tarcagnota da Gaeta*, Napoli, Tipografia di Gennaro M. Priore, 1938; sempre sulle fonti dell'opera in questione cfr. anche F. Torraca, *le fonti dell'Adone*, in *Scritti critici*, Napoli, 1907, pp. 467-486.

su Marino e i Marinisti ma anche in altri studi¹⁵, descrivendo i seguaci di quello, impone un quadro esclusivamente geografico-letterario, evidenziando zone di influenza anch'esse regionali (Napoli, Lecce, Terra di Lavoro, Palermo, Venezia), che non per questo si rendono completamente autonome e diverse dalla comune matrice barocca¹⁶. Allora si vede come, l'opera del Tarcagnota, si rivesta di tutti i caratteri adatti, non solo a determinare la sua indiscussa realtà regionale, ma anche a considerare come validi tutti i discorsi che, in sede di colleganza possono farsi tra la sua produzione poetica ed il poema marinista.

1.2 *Rinascimento, Preseicentismo, Seicentismo.*

Riveste allora particolare importanza scoprire i caratteri che ci possono permettere di identificare il collegamento critico che tiene insieme Rinascimento¹⁷, Preseicentismo e Seicentismo. Occorre scavare a fondo nella miriade di opere teoriche e poetiche che affollano questo scorcio della nostra cultura letteraria per ricavarne linee generali attraverso cui, da un lato, identifichiamo in Tarcagnota un modello letterario regionale, e nell'opera dei suoi successori, fino al Marino, il suo inserimento in un filone nazionale, ampiamente culturale che giustifichi l'unità tematica, il sistema letterario adottato, quello di riferimento e le connotazioni ed implicazioni storiche ed estetiche determinatesi con la scelta consapevole di quel modello e non altri; soltanto così, potremo rintracciare, con l'ausilio di percorsi storico-critici diacronici, il loro evolversi letterario e valoriale e l'utilità che può derivare alla nostra ricerca da simile lavoro.

Uno dei primi punti chiave da affrontare riguarda le differenze che il concetto di poesia riveste tra il Rinascimento ed i periodi successivi. L'esperienza estetica del tempo in cui Tarcagnota vive infatti, anche se influenzato dal platonismo, pure ha sviluppato una ricerca dell'eccellenza dell'arte, così forte e documentata, da offrire una base speculativa alla teorica

¹⁵ G. Getto, *Marino ed i Marinisti*, vol. I/II, UTET, 1954; *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano, 1969; G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, pp. I-XLVI.

¹⁶ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *lo spazio letterario. Storia e geografia della letteratura italiana*, La Scuola, Brescia, 1989, pp. 299-320.

¹⁷ Ci ostiniamo qui, ad usare il termine «Rinascimento» per semplicità di divulgazione, anche se siamo coscienti che una sua definizione vera e propria sfugge ad ogni logica. Con quel termine infatti, è obiettivamente difficile codificare un sistema vero e proprio di correnti artistiche. Infatti, chiamiamo «Rinascimento» un periodo storico-culturale vago, comprendente l'Umanesimo quattro/cinquecentesco, il Manierismo artistico e nessuno potrebbe opporsi se chiamiamo con questo termine anche la seconda metà del XVI secolo, quella relativa alla Controriforma, che al contrario abbiamo visto, essere già parte del futuro Seicento. Non solo, ma questa definizione, comporta una lettura del sociale che è limitata, in quanto soltanto artistica e non anche interessante il campo storico, politico e civile. Già F. Kermode, anche se abbracciava modelli di ricerca di tipo americano e non europeo, avanzava l'ipotesi di rivedere il termine *Reinassance* e di codificarlo invece in *Early Modern* (F. Kermode, *Presidential address of Modern Humanities Research Association*, University College of London, 1998, ma, come antecedenti importanti e ben più precisi metodologicamente, doverosamente citiamo, di C. Dionisotti, *geografia e storia della letteratura italiana*, prolusione al Bedford College, University of London, 1949, successivamente pubblicata in «Italian Studies», Cambridge, 1951 ed edita in Italia, con il medesimo titolo, presso Einaudi, Torino, 1967; *Europe in Sixteenth-Century Italian Literature*, «Taylorian Lecture, Oxford, 1971», Clarendon Press, 1971; P. Brand, L. Pertile [ed.], *the Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge University Press, 1996). È interessante notare come questi orientamenti siano stati soprattutto recepiti, più dalla critica e dalla filologia musicale che non da quella letteraria, almeno italiana (su tutti, cfr. L. J. Brooks, *french chanson collections on the texts of Pierre de Ronsard*, The Catholic University of America, 1990; R. R. Holzer, *music and poetry in seventeenth century Rome: settings of the canzonetta and cantata texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni Francesco Melosio and Antonio Rubati*, University of Pennsylvania, 1990; P. Laki, *the madrigals of Giambattista Marino and their settings for solo voice [1640-1640]*, University of Pennsylvania, 1989). Per una letteratura specifica, aggiornata e puntuale del solo campo umanistico, cfr. invece: G. Aquilecchia, *recenti studi in Inghilterra sulla letteratura italiana dell'«Alto-evo-moderno» (già «Rinascimento»)*, in «Esperienze Letterarie», 2 XXIV, 1999, pp. 96-108.

dell'imitazione e dell'idea di poesia, problema questo ultimo, che aveva affascinato anche l'Umanesimo. È ben sottolineare però, che questo Classicismo cinquecentesco, come atteggiamento spirituale, è solo appariscente e nasconde quel desiderio tutto umanistico di sereno equilibrio spirituale che accordava l'uomo con se stesso e con la realtà circostante. Decoro ed armonia, concordia di pensiero ed azione, divengono il fine di tutta la cultura cinquecentesca e permettono all'intellettuale rinascimentale di codificare quella nozione di *humanitas* secondo cui, sia dal punto di vista estetico che etico, l'uomo rinascimentale accorda se stesso, di volta in volta, alla propria capacità politica ed alla propria presenza sociale e morale¹⁸.

L'imitazione, di cui vero e proprio teorico fu il Bembo, è il primo metro di misurazione su cui si misurano le aspettative poetiche del Rinascimento e del Seicento. Nel primo caso, l'imitazione risolve se stessa nell'idea del bello poetico¹⁹, nel secondo, serve come espediente retorico, *stylus scribendi* che assolve alla funzione affettiva, *maravigliando* l'interprete.

Norme e modelli, proprio in virtù di questa differenza di significati, possono anche coincidere, sarà il modo e la forma in cui verranno trattati a fare la differenza: la fortuna dell'*Adone* e del tema mitico/amoroso in genere stanno lì a dimostrarlo. Decoro, leggiadria, grazia non sono più semplici espedienti esecutivi, bensì forme stilistiche vere e proprie: nell'uno e nell'altro caso. Esse sono derivazioni di forme e modelli classicistici che soprattutto nel Seicento, prendono corpo non più come forme d'ordine, bensì come metro estetico vero e proprio. Ecco perché nel Cinquecento, Pietro Bembo ricomponde la nozione di *imitatio* sotto le forme dell'imitazione di Petrarca, considerato appunto come ideale modello poetico volgare, mentre nel Seicento questo fattore viene a saltare e si assume la poetica marinista come *principium imitationis*. Ciò che non viene più considerato, rispetto alle proposte del Bembo, non è il fattore lingua, che pure, proprio dal *Canzoniere* petrarchesco in giù, aveva registrato radicali innovazioni e tanto meno è la ricerca di quella soprasensibile bellezza dai toni moralistici e devoti che imporrà la Controriforma ed a cui Michelangelo e Tasso non sono estranei²⁰, bensì ciò che acquista valore estetico è la tecnica operativa, che spinge in direzione della ricerca di sensi «*occulti e misteriosi*», non più per conseguire una estetica idealistica, ma solo verso l'effettiva dignità al linguaggio poetico.

Con il tempo, la posizione idealistica, sfocia in scopi pratici che possiamo riassumere *breviter* nei concetti di *delectatio* e *prodesse*. Mentre il secondo rappresenta l'utilità della poesia ed il suo fine didascalico, il primo, è invece il risultato più immediato del passaggio dall'imitazione, mezzo utile per congiungersi al bello ideale, al dilettere.

La poesia non serve più al conseguimento del Bello Ideale, bensì ha solo la funzione di meravigliare, di unificare il fine etico ed estetico dell'arte, appunto in una lettura moralistico-pedagogica che troverà appassionati difensori e agguerriti detrattori. Soprattutto quegli adepti

¹⁸ R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, *la scrittura e l'interpretazione. Storia ed antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea. Vol. III: il Manierismo, il Barocco, l'Arcadia (1548-1748)*, Palumbo, Palermo, 1997, pp. 5-652; C. Vasoli, *l'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento. Parte II: il Rinascimento*, in, *momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte I: dall'antichità classica al barocco*, Marzorati, Milano, 1975, pp. 367-433; cfr. anche A. Simonini, *storia dei movimenti estetici nella cultura Italiana*, vol. I, Sansoni, Firenze, pp. 51-93; G. M. Anselmi (a cura di), *dal primato allo scacco. I modelli narrativi italiani tra Trecento e Seicento*, Roma, Carocci, 1998; AA. VV., *la novella, la voce, il libro. Dal «cantare» trecentesco alla penna narratrice barocca*, Liguori, Napoli, 1996.

¹⁹ Sull'imitazione e – nello specifico – sul fenomeno dell'*auctoritas* e relative mancate citazioni consigliamo il bel volume, edito dal Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza", a cura di R. Gigliucci, *furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, in «Studi (e testi) italiani», vol. I, gennaio/giugno 1998.

²⁰ D. Della Terza (a cura di), *dal Rinaldo alla Gerusalemme: il testo, la favola, Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo"*, Sorrento, 17-19 novembre 1994, Città di Sorrento, Sorrento, 1997; W. Moretti, L. Pepe (a cura di), *Torquato Tasso e l'Università*, Olschki, Firenze, 1997; P. Paolini, *su alcuni madrigali del Tasso (e due del Marino)*, in «Esperienza Letterarie», XXIII, 1, gennaio/marzo 1998, pp. 53-76.

di una poesia fermamente considerata come disciplina civile posta a servizio della moralità, rinfacceranno ai loro detrattori - fautori invece di una poesia capace di liberare forze emotive non indifferenti²¹ – quell'elemento catartico insito nella poesia che permette lo stupore, sollecita il meraviglioso e lo straordinario²² e solo dopo mantiene le premesse etiche ed estetiche per avvicinarsi alla catarsi ed alle finalità pedagogiche e didascaliche cui, comunque, tutto il Cinquecento non rinunciava. Di diverso avviso, soprattutto il Tasso, il quale - mirando ad una riproposizione dell'imitazione secondo l'accezione platonica solita ed affermando che la bellezza, essendo «vittoria della forma» sulla materia è per forza di cosa depositaria del bene - proporrà un significativo ritorno alla dialettica di bellezza ed amore, così da aprire la strada proprio alle nuove letture che di lì in avanti si svilupperanno²³.

Tutto questo fervore platonico però non deve ingannare. Accettare Platone non significava certo rinunciare ad Aristotele, anzi, al fine di chiarire il concetto, rimandiamo alle parole di Cesare Vasoli, che meglio di ogni altro, ha sottolineato proprio questa dicotomia come fattore preponderante per i futuri sviluppi dell'estetica rinascimentale e per quelli relativi ad ogni produzione artistica successiva.

«[...] La poesia apparve acquisto e possesso di sublime saggezza, strumento necessario di civiltà e di ordinato costume; nelle sue forme, nell'armoniosa perfezione del suo canto fu visto il segno di una nuova humanitas che, risalendo ai superbi esempi degli antichi, s'ispirava ad essi e vi trovava l'oggetto e la misura della sua "imitazione". Ma presto, al di là della riconquistata disciplina retorica e linguistica, si cercò però un significato più profondo e più essenziale dell'atto artistico; e per questo s'affermò l'assoluta autonomia della forma estetica, libera ormai d'ogni fine trascendente, e audacemente si disputò sullo stesso valore dell'imitatio, acquistando il senso esatto della propria moderna originalità e la consapevo-

²¹ Teoria questa, espressa in più luoghi anche da quell'Antonio Sebastiani, detto il Minturno dal luogo di nascita, allievo di Agostino Nifo a Padova e protagonista di uno dei *Dialoghi* del Tasso, il *Minturno* appunto. Vescovo di Ugento dal 1559 e poi di Crotone, si deve all'intellettuale minturnese l'apertura del primo collegio gesuitico in Napoli. Fu autore di *lettere* (Venezia, 1549), *rime e prose* (Venezia, 1559), *de poeta* (Venezia, 1559) e *l'arte poetica* (Venezia, 1563); soprattutto quest'ultima influenzò moltissimo la poetica di Torquato Tasso. Dapprima teorico della poesia dilettevole (nel *De poeta*), il Minturno, proprio ne *l'arte poetica*, si schierò invece in favore delle regole controriformiste, guardando con favore ad una poesia etica, ligia ai dettami estetici dell'ortodossia aristotelica. Anche il suo maestro, Agostino Nifo (di entrambi si parlerà in maniera diffusa più avanti), ebbe a scrivere sul bello («*pulchrum esse in rerum natura*»). L'opera, scritta nel 1529 (*Agostini Niphi medicus libri duo. De Pulchro primus, de Amore secundus*), vide la luce (completo) solo nel 1549; alcuni estratti dal I libro (*de pulchro*) sono stati editi da P. Barocchi (a cura di), *scritti d'arte del Cinquecento, in la letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 32, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951, pp. 1646-1670. Sul Tasso ed il fine della poesia amorosa, cfr. E. Russo, *amore ed elezione del Manso, di Torquato Tasso*, in «Esperienze Letterarie», XXIII, 4, settembre/dicembre 1998, pp. 55-80. Mentre, sul Minturno, cfr. C. Guarnaccio, *Antonio Sebastiani il Minturno*, in «GG», n° 8, 1975, pp. 7-10; G. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, tomo III, par. II, 1752, p. 400; C. Minieri-Ricco, *biografie degli accademici pontaniani*, in «appendice dell'Italia Reale», Napoli, 1880-1882, n. II; F. A. Riccardelli, *Traetto e Minturno*, Napoli, 1873, p. 390; P. Ricci, *Antonio da Traetto, cioè il Minturno*, in «Rinascimento», a. VII, n° 2, 1956, pp. 363-368; G. Saitta, *il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. II, Sansoni, Firenze, 1961, pp. 483-488, che definisce l'opera del Sebastiani come ricca di «*semi che fruttificheranno più tardi col nostro Vico*» (*ibidem*, p. 488). Invece, sulla posizione assunta dal Minturno nella polemica tra emotività e civiltà della poesia, cfr. R. Calderini, *Antonio Sebastiani il Minturno. Vita ed opere*, Aversa (CE), 1921; A. De Sanctis, *di Antonio Minturno umanista del Cinquecento*, «Archivio di Storia Patria», 1927; B. Croce, *poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, p. 105; G. Tallini, *alcune tesi sulla città di Gaeta. Tesi IV*, in *l'arte e la Croce...*, cit., pp. 109-113; R. Girardi, *incipitario della lirica meridionale e repertorio generale degli autori di lirica nati nel Mezzogiorno d'Italia (sec. XVI)*, Olschki, Firenze, 1996.

²² del resto scriveva Bernardo Tasso che il poeta deve esser dotto in tutto per poter da ogni scienza trovare la via adatta per mostrare sempre e comunque.

²³ Proprio sui rapporti tra la posizione di Tasso e l'influenza di questa sul Seicento, cfr. L. Ulrich, *Torquato Tasso alle soglie del Seicentismo*, in «Studi Tassiani», IV, 1954, pp. 3-17.

lezza della funzione storica degli exempla classici. Nacquero così, nel rinnovato fervore poetico del Cinquecento, i primi lineamenti di un gusto letterario al tempo stesso originale e coltissimo, educato all'esempio dei modelli ideali, ma capace però di interpretarli e di rinnovarli in modo nuovo e spontaneo, secondo i bisogni di un mondo storico troppo diverso. E fu appunto in questa temperie spirituale che agirono poi profondamente l'aspirazione platonica alla pura bellezza ideale, i temi della dialettica d'amore e la dottrina dell'idea, preparando l'ambiente propizio alle più grandi esperienze poetiche e letterarie del secolo. La dottrina aristotelica [...] diede poi una chiara e rigorosa impostazione razionale al classicismo umanistico, purificò l'ispirazione platonica dei suoi eccessi mistici e metafisici, cogliendone però il più profondo nucleo filosofico, e diede della poesia e dell'arte una giustificazione realmente umana e mondana, mentre vi riconosceva il metodo e il prezioso criterio di una perfetta formazione umana intesa a introdurre in ogni campo della vita spirituale la norma dell'arte e della grazia²⁴».

Se quindi, il pensiero platonico si è occupato principalmente della pratica poetica²⁵ e dei suoi scopi, quello aristotelico rivolse invece alla propria attenzione verso il tentativo di inventare una metodologia coerente che potesse conseguirli; non è un caso che la polemica più importante di questo periodo riguardi una teleologia della poesia - il suo fine ultimo, il carattere ideale dell'imitazione e dei rapporti intercorrenti tra arte, storia ed oratoria, argomento questo, che per inciso - a causa delle sue implicazioni teoriche e pratiche soprattutto nella narrazione storica, come ben sapeva Machiavelli - lo stesso Tarcagnota conosceva bene, soprattutto durante la stesura delle *Historiae*, le quali saranno anche un'opera erudita e faticosa, ma ciò che non si può negare è proprio l'appartenenza stretta di questa alle linee principali espresse dal Rinascimento in termini sia di risultati estetici che stilistici. È possibile discutere sui risultati, sul metodo adottato e sul giudizio, ma è innegabile che il testo è, sicuramente almeno per ciò che concerne l'aderenza teorica, perfettamente conforme alle regole ed ai canoni eidetici del Cinquecento.

1.3 *Il Preseicentismo e Giovanni Tarcagnota.*

La *vexata quaestio* di cui stiamo discutendo ci porta verso aspetti che sono ancora parte integrante del Rinascimento e di cui il Barocco si appropria. Non per nulla parliamo, e proprio in letteratura, di *Preseicentismo*²⁶, cioè di autori i quali, pur vivendo ancora nel Cinquecento, partendo dal poema ariostesco, dalla *Gerusalemme* e dai *Dialoghi* del Tasso e soprattutto dalle riflessioni operate dal Bembo sul problema della lingua e sul suo uso, già si proiettano in una serie di riflessioni, opere, trattati di estetica e poetica che anticipano del Seicento e dell'opera di Marino tutto il bagaglio estetico, dall'uso e validità della metafora, alla purezza della lingua, al gusto ed allo stupore a tutti i costi. Anche nel campo filosofico e storiografico - che pure rimane limitato alle innovazioni machiavelliane, alle fonti da lui usate ed ad una storiografia erudita a carattere universale da cui proprio il nostro Tarcagnota è uno dei migliori rappresentanti - le riflessioni sull'arte e la sua produzione avviate dalla Controriforma, servono a stimolare oltremodo la organizzazione di nuovi modelli di pensiero, da Galilei a Cartesio. La cupola della cappella della Sacra Sindone, opera di Guarino Guarini a Torino, è

²⁴ C. Vasoli, *l'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento. Parte II: il Rinascimento*, in *momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte I: dall'antichità classica al barocco*, Marzorati, Milano, 1975, pp. 412-413.

²⁵ L. Martines, *the politics of love poetry in Renaissance Italy*, in «*Interpres. Rivista di studi Quattrocenteschi*», XI, 1991, pp. 93-111.

²⁶ cfr. G. Giacalone, *storia della letteratura italiana con storia della critica. Dal Cinquecento al Settecento*, vol. II, Signorelli, Milano, p. 490.

l'emblema di questa innovazione che tocca tutti i campi del sapere in un vento di rinnovamento che trova adeguati paragoni soltanto nell'aria di cambiamento che si poteva respirare a Firenze nell'Umanesimo Primo. Con tutte le sue geometrie intrecciantesi ed adattantesi meravigliosamente allo spazio sempre più rastremato della cupola, le curve lignee del tetto sono il paradigma di quella volontà di stupire, meravigliare, coinvolgere sin negli aspetti più intimi il fruitore – che sarà patrimonio culturale comune dei grandi del Seicento, da Marino a Bernini e Borromini - e la prova che la scienza è ormai libera di mostrare la propria capacità pratica e grandezza speculativa.

È chiaro che gli aspetti citati sono pienamente riconducibili ai contenuti artistici rinascimentali ed umanistici, soprattutto nell'ambito della funzione pedagogica che la Poesia e l'Arte devono avere nei confronti del genere umano (*mito d'Orfeo*); questo processo è quindi riconducibile a quella *civilitas* d'ordine etico e morale che deve essere la bandiera di ogni erudito. Il concetto stesso di *civilitas* - inteso nel senso della *utilitas* dell'erudito e della sua erudizione poste al servizio della comunità civile - trova conferma per esempio nella personale biografia del Nostro, e precisamente nella partecipazione del gaetano alla correzione degli SPCCC prima della loro pubblicazione a stampa nel 1553²⁷.

Ma il Tarcagnota non soltanto è giurista e storico: questi sono solo alcuni aspetti della sua poliedrica attività; egli infatti è soprattutto *artifex* completo. La sua produzione letteraria, in parte firmata con lo pseudonimo di Lucio Fauno, spazia dalle traduzioni di Plutarco ai commentari su Galeno²⁸, dalle descrizioni di Roma alla trattatistica universale, dalla trattatistica giuridica alla poesia²⁹. Indicative dell'ampiezza e della perfezione della sua erudizione (quest'ultima intesa secondo la definizione ciceroniana), le sue capacità artistiche emergono quindi dalla marea di arti e lettere coeve grazie, non soltanto ai ricchi contenuti nozionistici o allo stile letterario, ma anche alla perfetta padronanza della lingua ed alla sicura conoscenza degli ambienti e delle poetiche a lui contemporanee³⁰.

In tutta la sua produzione certamente una posizione di rilievo è assunta dall'*Adone*, un poema in versi in cui, il buon uso della lingua e della metrica fanno del suo stile qualcosa di facilmente assimilabile alla tradizione letteraria a lui contemporanea, segnalandolo come una delle personalità di più ampio respiro all'interno del movimento culturale rinascimentale; in proposito, la presenza di un substrato culturale ricco e ben strutturato fatto non solo di erudizione fine a se stessa ma anche di contatti e scambi culturali di un certo livello, è testimoniato anche dalla sua parentela con l'umanista girovago Michele Marullo³¹.

Chiaramente, rispetto all'opera del Marino, ci sono ben altri interessi da esprimere. Prima di tutto, gli obiettivi non sono soltanto estetici e poetici ma anche divulgativi, pienamente ri-

²⁷cfr. R. Di Tucci, *La costituzione comunale di Gaeta dalle origini alla stampa degli statuti*, Cagliari, SEI, 1925; dello stesso autore, *la legislazione statutaria del Comune di Gaeta*, in *studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli, ITEA, 1926. Nel libro dei Rationali Tommaso d'Albito e Angelo della Opinione fatto nell'anno IX, indizione 1/9/1552 - 31/8/1553, n° 19, 1552, si legge poi: «et a di 20. ditto deve dare ducate sette tari 3. grana X pagati a messer joe tarcagniota per coregere li statuti de ditta cita de Gaita pare polissa - d. 7-3-10».

²⁸Venezia, per Michele Tramezzino, 1549 e dedicato a Francesco Gattola, giudice annuale del consiglio civico fino al 31 ottobre 1552.

²⁹Tra gli scritti del Nostro ricordiamo soprattutto: *Del sito, et lodi della città di Napoli, con una breve historia de gli suoi Re, et delle cose più degne altrove nei medesimi tempi auenute di Giouanni Tarchagnota da Gaeta. Con priuilegij del Papa, et dell'Illustriss. Sig. Vicerè di Napoli per anni dieci* del 1566, *Delle Historie del mondo di M. Gio. Tarcagnota. Le quali contengono quanto dal principio del mondo è successo fino all'anno della nostra salute MDXIII. Causate da più degni, e grandi autori, che habbiano, ò nella lingua Greca, ò nella Latina scritto* (del 1562 con successive e diverse edizioni nel 1585, 1592 e 1598), e le due accuratissime traduzioni di *Roma instaurata* (1542) e *Roma Triumphans* (1548).

³⁰G. Getto, *Barocco in prosa ed in poesia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 47.

³¹Michele Marullo, detto il *Tarcagniota* dal cognome materno, fu autore di quattro volumi di *Epigrammata* e degli *Hymni Naturales* in quattro libri, marito della poetessa Alessandra Scala, nipote di Pico della Mirandola, amico di Sannazzaro e Pontano e duro critico dell'opera del Poliziano.

spondenti quindi agli ideali umanistici; per di più, il linguaggio usato è chiaro, per nulla ampolloso, molto più aderente all'uso comune che a quello letterario e la materia poetica, nei contenuti come nello stile, è sempre trattata con diligenza e semplicità, senza ricorrere ad formule cervelotiche o a descrizioni prolisse e dannose allo sviluppo tematico. Tanto meno sono presenti nel poema quegli usi poetici cari proprio a G. B. Marino ed i suoi imitatori, in cui la parola detta assume contorni e significati di volta in volta diversi che spaziano dall'allegoria al significato cifrato o in chiave e che potrebbero far classificare subito il nostro come una sorta di premarinista.

L'argomento mitologico poi, legato indissolubilmente a stilemi letterari classici soprattutto latini, viene trattato dal poeta gaetano in maniera così ricca e chiara e con così tanta dovizia di particolari - che tuttavia mai risultano essere noiosi per il fruitore - che lo stesso Marino non ha potuto fare a meno di tenere presente, nella composizione del suo poema, delle scene e degli schemi strutturali usati dal Nostro³².

L'opera del gaetano si prefigura quindi come un prodotto perfettamente bilanciato negli equilibri stilistici e contenutistici e, come abbiamo già detto, già a metà rivolto verso il Seicento. Lo dimostra la materia poetica, la quale ridotta a forma, diviene mezzo necessario alla persecuzione di un *telos* estetico e didascalico certo rispondente in pieno ai canoni eidetici rinascimentali, ma anche portante in sé il germe etico (non più di primaria importanza) dell'*utilitas*, bensì quello estetico ed edonistico della *delectatio*.

Perfino la descrizione dei personaggi - dalla figura di Adone e del cinghiale (rappresentanti l'invincibilità e l'indissolubilità della Morte nei confronti dell'uomo e contro cui neppure l'Arte può nulla), alla figura di Venere piangente sul corpo del giovane amante all'isola di Pafos - dimostra che il rapporto mezzo/fine espresso dall'opera del Nostro, non solo rispetta le forme ed i canoni poetici ricorrenti, ma anche i contenuti espressi dal testo, la metrica del verso ed il risultato estetico e pedagogico che ne deriva. Ci si rende conto allora di come queste scelte non solo non sono il *telos* cui l'opera tende, ma che anche, l'autore, come tanti altri del suo tempo, è combattuto tra l'aderire ai nuovi canoni emergenti o alle vecchie formule espressive, tra la sua formazione e le nuove scelte estetiche.

Quando andiamo dicendo è comprovato anche dai dati biblio-storiografici relativi alle pubblicazioni ad argomento teorico che ci interessano. L'*Adone* del Tarcagnota infatti, ricordiamolo, pubblicato nel 1550, da questo punto di vista è già «*in mezzo al guado*», indeciso a scegliere la via proposta dalla trattatistica coeva, sia modernista che conservatrice. A loro volta, le *Historie* invece, risalenti al 1563, hanno ancora un'impostazione universalistica (da *historia mundi* per intenderci) perché la storiografia del tempo è anch'essa combattuta tra l'erudizione fine a se stessa e la riflessione storico/politica avviata da Machiavelli e Guicciardini; non a caso l'umanista gaetano dà alle stampe una seconda edizione e non ancora un caso che la *querelle* in cui viene coinvolto non riguardi l'analisi e la descrizione del processo storico preso in esame, bensì l'aderenza alle regole formali cinquecentesche dell'*utilitas* più che del *delectare*. Il fatto poi, che Manzoni lo inserisca nella biblioteca di Ferrante è anche conseguenza di questo suo preseicentismo, più pratico che teorico. Ma ritornando alle date, faccio notare come, sia il *de poeta* (1559) che l'*arte poetica* (1563) di Antonio il Minturno, che sicuramente il gaetano ebbe a conoscere, mostrano anch'essi la stessa dicotomia e lo stesso cambiamento, a distanza questa volta di pochissimi anni, di posizione critica e teorica.

Tralasciando le note prettamente biografiche, che nel corso delle *Historiae*³³ l'autore ogni

³²cfr. sempre A. Borzelli, *l'Adone di Giovanni Tarcagnota da Gaeta*, Tipografia di Gennaro M. Priore, Napoli, 1898, pp. I-X.

³³Venezia, presso gli «*heredi di Francesco et Michiel Tramezzini*», 1553; è questa la copia più antica conservata nell'archivio comunale di Gaeta. Con questa è conservata anche un'altra copia del 1560, sempre stampata in Venezia, ma «*appresso*» Giorgio Varisco, «*con somma fede e diligenza raccolta da Bartolomeo Dionigi da Fano. Et in questa seconda Editione dall'istesso Authore rivista, corretta, et ampliata*».

tanto ci elargisce e che gli studi di Antonio Cervone hanno più volte messo in chiaro³⁴, dell'opera dell'erudito gaetano poco è stato scritto e ancor meno è stato letto. L'unico commentatore che abbia espresso un giudizio critico positivo, resta il settecentesco studioso leccese Giovanni Bernardo Tafuri che a più riprese nelle sue produzioni letterarie si occupò della letteratura e dell'arte espresse nel Regno di Napoli.

Da ciò che il letterato pugliese scrive, se ne ricava, da un lato, l'importanza di trattare una storia universale dall'origine del mondo ai suoi giorni (il gaetano giunge al 1513) che non fosse cronaca, fatta di accadimenti e situazioni tutt'al più nazionali e sovranazionali (intesi nel senso cinquecentesco) delimitate cronologicamente da avvenimenti di un certo rilievo. Dall'altro, la perizia dello storico gaetano nell'usare sapientemente la lingua volgare rispetto al latino ed il greco, di cui pure dimostra di esser padrone, determina la chiarezza e la capacità di preservare il testo scritto da tutte quelle difficoltà linguistiche che lo potevano rendere di difficile comprensione per un vasto pubblico. Quindi, lo stile personale dell'autore risulta essere, pur se sempre legato indissolubilmente a quei canoni classici in voga nel Cinquecento, comunque scevro dal superfluo, ed in questo principalmente si risolve l'importanza ed il successo che l'opera del Tarcagnota riscosse presso i suoi contemporanei. Del resto, nel *I libro* delle *Historie* rivolgendosi a Cosimo de' Medici cui aveva il Nostro dedicato l'opera, è lui stesso a riconoscere la superiorità del volgare toscano descrivendolo come una lingua unificante, validamente comprensibile per l'Italia tutta, così superiore a tutti gli altri volgari e così perfetta sintatticamente che egli stesso non ha sentito il bisogno di arricchirlo con ornamenti di sorta³⁵.

Ma, se il giudizio del Tafuri è positivo – cosa che, nel caso dell'*Adone* e della sua aderenza alle tematiche rinascimentali, neanche noi ci sentiamo in obbligo di sottoscrivere, tenuto conto del fatto che, lo dimostreremo più avanti, siamo convinti della presenza seicentista (come preseicentismo) già a partire dal nostro Tracagnota - non altrettanto lo è quello dei critici e studiosi, non solo a lui contemporanei, i quali, sottolineando sia il distacco dell'autore dal mondo culturale contemporaneo (il pensiero è rivolto a Machiavelli e Guicciardini), sia la presunta arbitarietà con cui sono state scelte le fonti bibliografiche, riducono la sua figura a quella di un semplice cronista che ha soltanto raccolto pagine e pagine di fatti storici senza costruire, per essi e su di essi, un apparato critico degno di nota. Non sappiamo dire qui se questo giudizio sia la causa dell'inserimento dell'opera del Tarcagnota nella immaginaria biblioteca di Don Ferrante da parte del Manzoni, certo è le critiche dovevano essere già vive al tempo della stesura dell'opera se l'autore stesso sentì il bisogno di interromperne la composizione per rispondere degnamente ai suoi detrattori³⁶.

A questo proposito interessanti sono le motivazioni addotte dal Tarcagnota; interessanti perché, oltre a darci un'esauriente quadro delle letture care agli umanisti, ci descrivono anche la maniera in cui il lavoro storico è stato affrontato e compiuto.

L'autore infatti, fedele ai dettami critici che il suo tempo ha ereditato dal Petrarca, descrive le modalità operative e le fonti su cui è basata la propria ricerca storica, la quale è consistita

³⁴cfr. A. Cervone, *il letterato Giovanni Tracagnota*, in «GG», X, n° 4 (106), 25 aprile 1982, pp. 13-16 e X, n° 5, (107), 25 maggio 1982, pp. 6-11. Ancora, dello stesso autore: cfr. *Ancora su G.T. (I)*, XII, n° 5 (127), 25 maggio 1984, pp. 21-24; *Ancora su GT (II)*, XII, n° 6 (128), 25 giugno 1984, pp. 12-16; *Ancora su GT (III)*, XII, n° 7 (129), 25 luglio 1984, pp. 12-16. Ancora, dello stesso autore, *Giovanni Tarcagnota*, Russo, Caserta, 1984. Sullo stesso argomento, altresì cfr., di G. Andrisani, *Giovanni Tarcagnota*, in *Diario Casertano. Persone e vicende*, Gazzetta di Gaeta (Quaderni della), 1994, pp. 241-253.

³⁵«[...] e perché fosse l'utilità più comune, mi sono risoluto a farlo nella lingua nostra che è hoggimai giunta a tanta dignità, che pare, che poco più montare possa; che già non ho havuto pensiero di dovere con questi scritti, di elegantie, nè di ornamenti di dire arricchirla; anzi mi dispongo a non dover parlare con altra lingua, che non la mia; e con quel libero modo, e piano fuori di ogni affettione, che la historia a punto richiede» (*Historie...*, parte I, libro I).

³⁶*Historie...*, parte IV, libro LXI.

principalmente nell'aver consultato, letto e fatto propri i molti autori, non solo classici, e da questi aver poi scelto quelli che sembravano più degni di nota, eliminando quelle opere che presentavano errori nell'esposizione o comportavano congetture non del tutto comprovate dai fatti. In séguito ha cercato di rendere lo stile chiaro, comprensibile, e oltremodo fluente, adeguandolo alla semplicità che il volgare toscano, usato nel comporre l'opera, esprime nelle parole e nelle figurazioni sintattiche. Come si vede, le preoccupazioni sono soltanto di ordine stilistico; dato che la lingua non si tocca, il problema è tutto dedicato allo stile ed alle fonti. Insomma, ciò che si critica è il modo con cui l'opera prende forma e le basi su cui dovrebbe reggersi la sua validità oggettiva. Discorso questo, che mira direttamente, a nostro avviso, alla determinazione dei livelli del *prodesse* o del *delectare*. Ancora una volta, Tarcagnota è nel mezzo tra i due argomenti, incapace di scegliere, perfettamente in linea con i suoi tempi letterari e nella stessa situazione in cui pure altri autori, inconsapevolmente, si vennero a trovare.

Da quanto detto sinora emergono alcune considerazioni, facilmente tramutabili in giudizio, che in verità tanto negative per l'opera del Nostro non sono.

In effetti, la presenza, in più parti delle *Historie*, di acute riflessioni sulla situazione politica e sulle condizioni sociali in cui versava l'Italia cinquecentesca - degne di quelle del Machiavelli, a sua volta riferimento inalienabile per qualunque critica storica del periodo rinascimentale - che non devono essere viste solo come un rifacimento del modello letterario dell'invettiva (tanto cara agli autori medioevali), dimostrano invece l'importanza che l'attualità del suo tempo rivestiva per il Nostro erudito. Ancora, l'importanza del nostro autore nell'aver ritemperato, con la sua personale impronta creativa, la poesia mitologica a lui contemporanea, la quale, nella maggior parte dei casi si limitava alla semplice ripresa di temi, forme e modi letterari classici, per lo più a loro volta filtrati dalla lettura di Petrarca, Dante o Boccaccio, senza inserire nulla di proprio e di personale, e l'attenzione che il Marino stesso tributa all'opera poetica del gaetano, dimostrano l'attualità e la considerazione che i contemporanei nutrono per quelle stesse scelte formali e stilistiche³⁷.

Lo pseudonimo *Lucius Faunus Cajetanus*, che mostra un Tarcagnota non pedantesco erudito, ottimo conoscitore del latino e del greco, che si offre quale traduttore di opere altrui presso il proprio editore veneziano e che cura personalmente l'edizione a stampa delle sue opere, dimostra senza ombra di dubbio l'attenzione che l'umanista gaetano nutriva per la cultura europea in genere e per il pubblico, caratteri questi che già lo proiettano in avanti, in pieno Seicento. Per il Tarcagnota deve necessariamente valere quanto abbiamo già detto per il de Vio³⁸: il passato, il medioevo, servono qui soltanto come specifico punto di riferimento per comprendere il moderno, per poter leggere il contemporaneo. Anche in questo sta l'attualità di questi personaggi e del movimento umanistico e rinascimentale in genere.

È bene a questo punto chiarire alcune cose relative all'estetica umanistica e rinascimentale. In questo periodo culturale infatti, le grandi problematiche su questo tema, sia dal punto di vista dell'autore - che comincia a delinarsi come vera e propria figura sociale quale noi oggi la intendiamo - sia dal punto di vista degli orizzonti concettuali propri dell'Estetica, che agiscono a loro volta sul piano teorico e su quello della storia della cultura, cominciano ad affermarsi come concetti connessi strettamente ad una specifica disciplina filosofica. Per la posizione dell'artista e per gli aspetti teorici, importantissimi risultano essere due elementi: da un lato il rapporto inerente la poesia e la filologia, dall'altro, quello creatosi tra arte e scienza.

Nel primo caso, il rapporto esistente tra *studia humanitatis* e poesia, va sottolineato il fatto che i poeti e gli scrittori degli inizi dell'età moderna sono anche filologi che si dedicano alla riscoperta, allo studio, al commento ed all'insegnamento degli antichi testi greci e latini. A

³⁷P. Tommasini Mattiucci, *Don Ferrante e un libro di storia universale*, in «GSLI», LVI, fascicolo 166-167, 1910, p. 7.

³⁸G. Tallini, *Thomas de Vio Cardinalis Cajetanus (1469-1535). Filosofia e teologia nel pensiero dell'Alter Thomas*, in *L'arte e la Croce...*, cit., pp. 9-14 e 55-56.

questa esperienza, insieme poetica e filologica, se ne affianca un'altra: questi personaggi infatti cumulano, al lavoro di ricerca e di esegesi, l'attività civica, lavorando nelle cancellerie di papi, principi e re, cosicché, alla poesia stessa, si concede anche un ruolo storico-sociale di indubbia importanza e di incalcolabile valore. Ancora, la funzione del poeta, intrecciandosi in tante attività, tutte unicamente derivate dal fare poesia, pone essa stessa in una area di fruizione diversa e molto più ampia di quanto non fosse nel medioevo. Con l'avvento della poesia didascalica, che mescola l'utile ed il vero al dolce, insegnando la verità in forme piacevoli, aumentano infatti le possibilità di diffusione e le possibilità di imitazione dei modelli culturali e linguistici suggeriti. Anche per questo, al legame tra poesia e filologia viene collegata l'importanza, tutta umanistica, della perfezione formale della lingua e della composizione poetica, le quali - inquadrata nella visione neoplatonica dell'*harmonia mundi* - divengono l'unico mezzo per innalzarsi alla conoscenza ed alla contemplazione dell'ordine universale (di cui le regole poetiche non sono che un aspetto).

Ed è su questa stessa visione che si instaura anche il rapporto tra arte e scienza, visto ora come problema formale. L'arte, intesa come scultura, architettura, pittura, attraverso la mediazione della scienza, deve infatti esprimere sapientemente il Bello, applicando alla costruzione artistica tutti i principi scientifici (il calcolo matematico delle dimensioni, lo studio della prospettiva, la ricerca anatomica) adatti a questa funzione. Attraverso l'accentuazione del rapporto arte/scienza, nasce quindi, anche la possibilità di progettare un sistema delle *Arti belle* completamente affrancato dagli *studia divinitatis* e reso autonomo dalla sua stessa valenza scientifica. Ciò contribuisce a fare dell'artista e dell'arte un unico *corpus* con la scienza: infatti, tanto più l'artista si identifica con essa, tanto più l'arte costruttiva e figurativa viene ad identificarsi con le arti liberali. Essa si basa soltanto sul sentire stesso dell'autore, mediato dalla conoscenza scientifica. E se guardiamo attentamente le opere religiose prodotte in questo periodo (Masaccio e Leonardo) ci rendiamo benissimo conto di come, durante la creazione, i caratteri di laicità, di ricerca di spontaneità nelle forme e nelle figurazioni, le disposizioni prospettiche, le misure ed i rapporti numerici tra i corpi e la loro precisa disposizione nello spazio siano perseguiti con maniacale determinazione: senza di essi non v'è arte, senza di essi l'artista non si esprime.

La produzione letteraria del Tarcagnota non deve essere vista perciò come una esercitazione tanto vuota quanto erudita, bensì come un tentativo di proporre quelle stesse tipologie umanistiche e rinascimentali in un nuovo stile ed attraverso nuovi contenuti, i quali però, fallito il tentativo di condurre per questa via la materia poetica, hanno invece ottenuto risultati opposti, che hanno determinato anzi una crescita abnorme - e perciò imprevedibile - di quelle stesse forme e strutture che, con il Marino, il Marinismo ed i Marinisti, sia perché rinchiuse in esse senza alcuna via di scampo, sia perché credute come valide, diventeranno completamente sterili e, questa volta, certamente fini a se stesse.

Senza nulla togliere all'opera degli umanisti italici in genere, mi sembra dunque che dell'*opera omnia* del Tarcagnota, molto ancora debba essere detto e scritto, soprattutto da parte di quella cultura ufficiale che troppo spesso liquida come minori personaggi che non si sono adeguati alle leggi ed alle norme artistiche dei loro contemporanei avendo invece scelto una via diversa, forse più irta e meno sicura, ma non per questo meno innovatrice.

Il problema sulla lingua comunque, anche nell'opera dei preseicentisti meridionali non è diletto da intellettuali; anzi, le posizioni di Bembo, ma anche del Trissino e del Castiglione, vengono continuamente affrontate e discusse. Ce lo provano due lettere in proposito del solito Minturno, personaggio questo, da studiare in maniera ben più approfondita di quanto si possa fare in questo luogo o di quanto in effetti sia stato fatto in passato, vista la centralità e presenza della sua poetica e della persona lungo tutto il corso della letteratura di questo periodo³⁹.

³⁹ A. Sebastiani il Minturno, *Lettere di Messer Antonio Minturno*, Venezia, Girolamo Scotto, 1549, pp. 15-16. Sulla stessa questione cfr. anche: G. Ferroni, A. Quondam, «*la locuzione artificiosa*», Roma, Bulzoni, 1973, pp.

Nella prima di esse, indirizzata a Giovanni Guidiccioni e risalente al maggio 1529, egli rievoca il clima di accese discussioni riguardanti il modello petrarchesco delle Rime e la loro influenza sul nuovo classicismo volgare, tema che a Napoli fu anche dibattuto con forza e veemenza dagli ultimi pontaniani raccolti intorno a Jacopo Sannazzaro (guarda caso, è lo stesso circolo cui abbiamo fatto risalire la formazione culturale del nostro Tarcagnota).

«Venni in Napoli ove, [...] trovandovi non pochi studiosi de la nuova lingua, la quale per tutta Italia celebrata è venuta di giorno in giorno avanzando degli ordinamenti e de la dottrina che nulla o poco oramai le bisogna alla somma dell'eloquenza, cominciai a ragionare con esso de le cose del Petrarca, e non so come piacendo quei ragionamenti che tra gentilissimi spiriti raunati quasi in accademia se ne faceano, fu alcuno di sì presta mano che in gran parte gli notò con la penna. Et i medesimi poi mossero il mio Geusaldo di virtute e d'ingegno ornato, a fare un'acconcia esposizione».

Il Minturno quindi, asserisce di aver partecipato a questa discussione, par di capire simile a molte altre tenute in precedenza ed in collaborazione con Giovanni Andrea Gesualdo, esponente di primo piano del panorama teorico napoletano del tempo ed autore di una Sposizione sul Petrarca che abbracciava in toto i canoni petrarcheschi proposti dal Bembo, in particolare per quanto riguarda i principi di utilitate ed esemplarità del modello volgare necessario ai nuovi rimatori e prosatori. Come dire: un corpus teorico/pratico utile a ridisegnare la tecnica e la pratica poetica secondo i nuovi canoni che il secolo richiedeva e che – inutile ribadirlo – già sono parte preminente di quelli del secolo successivo⁴⁰.

La seconda lettera, risalente al 1533, rivendica invece per i napoletani l'uso sicuro e corretto della lingua volgare, in polemica con quanti andavano scrivendo che quelle medesime composizioni non fossero buone, visto che *«in Napoli non si sa la lingua nella quale s'ha a scrivere»*.

«[...] Di quelli che in Napoli scrivono (perché in niuna altra città sono più scrittori di questo moderno idioma) posso ben affermare, nelle cose del Petrarca e del Boccaccio non pochi aver posto tanto di studio quanto ciascuno altro che in questi tempi dar se ne possa vanto. Né voce alcuna né maniera di parlare aver quelli usata che questi non abbiano in carta notata per alfabeto e per lunga usanza nella memoria. Infìn a qui io ho stimato non altronde che da costoro la vera favella che ne' versi e nelle prose usar debbiamo doversi apparere»⁴¹.

Al di là *«dell'esagerata proclamazione di una semplarità del volgare usato dagli scrittori meridionali»⁴²*, va sottolineata - nelle parole del Minturno - la convinzione che, il periodo in cui scrive sia il

«momento culminante di una evoluzione linguistica che, se da un lato sembra segnare un

24-26 e 48-51; S. Ussia, *note sul lessico critico di A. S. M.*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», 1977; B. Croce, *A. Minturno*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, II, Bari, Laterza, 1945, pp. 85-102; M. Rizzi, *Antonio Sebastiani Minturno e Giovanni Andrea Gesualdo*, Caramanica, Minturno, 1998; M. Tuccinardi, *recensione a M. Rizzi, A. S. Minturno e G. A. Gesualdo*, cit., in «Civiltà Aurunca», 38, XIV, gennaio/giugno 1998, pp.90-92.

⁴⁰ *Il Petrarca colla sposizione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, Giovann'Antonio Nicolini de Sabbio, 1533. Su questo autore, cfr.: L. Baldacci, *il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1957, pp. 62-64; G. Ferroni, A. Quondam, *la «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 42-47.

⁴¹ A. Minturno, *Lettere...*, cit., p. 18.

⁴² P. A. De Lisio, *gli anni della svolta (tradizione umanistica e Viceregno nel primo '500 napoletano)*, Salerno, SES, 1976, p. 143.

allineamento con le tesi del Bembo, dall'altro rappresenta anche una elaborazione eclettica alla luce di una non esigua tradizione autoctona e nella scia dell'esperienza sannazariana che resta come ineliminabile punto di riferimento»⁴³.

Se ne ricava allora, che il Bembismo, come fattore letterario e culturale insieme, in Napoli venga mediato con le posizioni espresse dal Sannazzaro e senza operare chiuse aprioristiche nei confronti della modernità e contemporaneità.

Quanto andiamo dicendo viene maggiormente avvalorato proprio da quella Sposizione scritta dal Gesualdo:

«[...] tanto poi si vede haver riguardato ne la elettione e ne l'ordine, e ne la compositione de le parole, e in adornarle d'ogni leggiadria co la verità di tutti i colori, i quali ne la pittura del parlare gli antichi usarono, che dimostra ne la Thoscana lingua, non men che ne la Greca e ne la Latina, quel che a gli altri per addietro pareva impossibile, bene et acconciamente potersi dire. Né pur vale tra noi, quanto appo i Greci Homero, e tra Latini Virgilio; ma è una sì certa norma del dire a coloro, che vogliono scrivere nel nostro idioma, che s'alcuno è, che sciolto e libero da quelle sue leggi, per quanto il suo giudizio gliene detta, si sforzi di comporre, ancor che dica, o scriva assai bene, non però è in pregio; anzi non può senza biasimo tenere altro stile. Onde non pur lo debbono i rimatori imitare, ma i prosatori ancora non possono liberamente pigliarne non solamente tutte le parti del parlare, et i modi e le figure, ma le parole: perciocché ne le rime di lui non è particella, che ne le prose usar non la si possi»⁴⁴.

Le parole del Gesualdo non sono sole in questo discorso; chi più chi meno, diversi intellettuali a lui contemporanei affrontano lo stesso argomento e giungono alle medesime conclusioni. È il caso di Fabrizio Luna⁴⁵, Silvano da Venafro - il quale, con un certo disagio da provinciale e con confessata difficoltà ad adeguarvisi, chiede al Bembo perdono per non essere nato toscano⁴⁶ - e Benedetto di Falco⁴⁷. Anzi, in particolare quest'ultimo - che unisce idealmente i propri sforzi letterari e linguistici a quelli promossi dal Calmeta e dall'Equicola, vagheggiando una «lingua cortegiana»⁴⁸ propria della corte romana - afferma addirittura che la superiorità della lingua toscana è tale solo perché non c'è stato alcun accordo preventivo su di una comune lingua:

«[...] mirando prima nella varietà della Volgar Lingua, ho considerato, che non solo sono diverse dalla Italiana favella la Francesca et la Spagnuola et dell'Isole vicine a queste pro-

⁴³ S. Martelli, *del volgare. Momenti del dibattito sulla «questione della lingua» nel Cinquecento meridionale*, in P. A. De Lisio, S. Martelli, *dal progetto al rifiuto. Indagini e verifiche sulla cultura del Rinascimento meridionale*, EDISUD, Salerno, 1979, p. 110.

⁴⁴ G. A. Gesualdo, *Il Petrarca colla sposizione...*, cit., p. 2.

⁴⁵ *Vocabulario di cinquemila Vocaboli Toschi non men oscuri che utili e necessarij del Furioso*, Boccaccio, *Petrarcha e Dante novamente dichiarati e raccolti da Fabricio Luna*, Napoli, 1536.

⁴⁶ «Prego solamente il mio Bembo non li dispiaccia di perdonarmi, se non ho osservato tutto quello ch'egli scrive della volgar lingua al suo Medici: ch'io ho faticato assai, ma non si può da un nato nelle selve e nutrito senza gran tempo diventar Toscano» (*Il Petrarca col commento di Marco Sylvano da Venaprho [...] stampato nella inclita città de Napole per Antonio Iono et Matthio Canzer Cittadini Neapolitani nel 1533*; su Silvano da Venafro, cfr. G. Ferroni, A. Quandam, *la «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 37-41).

⁴⁷ *Rimario del Falco, stampato in Napoli per Martino Canze... MDXXXV, adì 8 del mese di Giugno*; sul Falco cfr. B. Croce, *il primo descrittore di Napoli, B. di Falco*, in *Aneddoti di varia letteratura*, I, Napoli, Ricciardi, 1942, pp. 223-238.

⁴⁸ Sulla «lingua cortegiana», Vincenzo Colli (detto il Calmeta) e Mario Equicola, cfr. W. Moretti, *la questione della lingua*, in N. Badaloni, R. Barilli, W. Moretti, *cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, in *Letteratura Italiana Laterza (LIL)*, Laterza, Bari, 1979, pp. 123-124; P. Barocchi, *scritti d'arte del Cinquecento*, in *la letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 32, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1958, pp. 1613-1628 e pp. 2153-2158.

vintie et ad Italia (le quai lingue tutte sono procedute dalla Italiana et dalla Latina corrotta), ma anchora che molto vario et disforme è in Italia stessa lo parlare, per le contrade et paesi di quella. Et così ho giudicato essere necessario in questa variatione, o usarsi una lingua propria d'un paese, o veramente se si sapesse, seguirsi quella che fosse comune ad Italia; come ne è anticamente una tra le molte greche. Ma perché nel parlare Italiano ritrovata non è anchora (quantunque molto ricercata) una forma di comune lingua, tra tutte le varie, non ho dubitato a gran fatto delle molte favelle d'Italia una doversene seguire, da chiunque o parla o scrive, mentre che non si ritrova la ragione certa d'una lingua comune»⁴⁹.

Detto questo, il Falco diventa (mi si passi l'espressione) più «Bembista del Bembo» elencando un catalogo di dieci autori dai quali si dovrebbero prendere le parole utili all'esercizio poetico. La novità dell'operazione sta nel fatto che il nostro autore napoletano salva comunque Dante e la sua opera, non condividendo assolutamente il giudizio sul Fiorentino espresso proprio dall'autore delle prose della volgar lingua⁵⁰.

«[...] eletta adunque da me ragionevolmente la lingua della quale sia il *Rimario*, restava di scernere gli autori, et opere, onde si dovessero prendere le parole della lingua, le quali poi alla rima si havessero da ridurre. In questo medesimamente mi sono accordato cono la comune opinione, et giudizio de dotti, et pratici della lingua Toscana li quali istimano tutti et tengono per cosa certissima, essere ottimo autore della lingua il Petrarca, così come Poeta di tutti ch'en Volgar Lingua hanno scritto via più eccellente, ben che non sempre use et parole et forme della Toscana favella, ma partendosi alcuna fiata dalla propria lingua si accosta, o ad altra lingua d'Italia, o mira la comune, et tal'hora usa vocaboli forasatieri. Quello che a' poeti fu sempre et lecito et in usanza. Secondo autore nella proprietà della Volgar Lingua è da tutti istimato il Boccaccio, ma non egualmente in tutte le sue opere, con ciò sia che molto è istimata migliore dell'altre il *Decamerone*. Tutta via le meno perfette opere di questo autore sono di più autorità del proprio parlare, che tutte l'altre di chi sia. Di Dante è vario giudizio tra dotti: che da alquanti si crede esser questo poeta del parlare molto corrotto et irregolare et onde non si debbia trarre autorità della Toscana lingua. Altri mirando alla eccellenza del stile, et dell'arte poetica, et a tanta facondia et varietà, giudicano tutto quello, in che si è partito Dante dalla proprietà della lingua, essergli stato lecito, benché molto sia stato, havendo egli molto scritto, et di molte cose et molto da scriversi malagevoli, così come in una sola materia d'Amore il poco sia stato lecito al Petrarca. Anzi vogliono questi, che quando esso poeta sia stato licentioso (avegna che ciò confermino con ragione) tanto, dove non ha usato la poetica licentia, sia diligente, et più habbia espresse le cose con li propri vocaboli, et con tanta varietà, che senza esso gran parte della lingua non si potria sapere, et che sia egli veramente Padre della Toscana favella della cui divina poesia et artificioso stile più largamente in una nostra Apologia ragioneremo. Questa parte a cui piace Dante, noi habbiamo giudicata essere di maggiore autorità... La onde per lo più grave giudizio de dotti, non si è osato da noi stogliere dal numero de' buoni autori del parlare Toscano sì grande poeta»⁵¹.

La collocazione di Dante al secondo posto, prima di Boccaccio,⁵² va dunque letta nell'ottica di una definizione della superiorità della lingua toscana soprattutto nell'aspetto pratico della poesia, fermamente convinto che l'atteggiamento delle altre parlate sia altret-

⁴⁹ *Rimario del Falco*, cit., f. b. II.

⁵⁰ P. Bembo, *prose della volgar lingua*, libro II, cap. XX, a cura di Carlo Dionisotti, Torino, Einaudi, 1966; per un approfondimento ampio e circostanziato della questione linguistica e delle tematiche tratte da Pietro Bembo, cfr. G. Santangelo, *Pietro Bembo e la questione della lingua*, in *letteratura italiana. I minori*, vol. I, Marzorati, Milano, 1974, pp. 803-840.

⁵¹ *Rimario del Falco*, cit., ff. b II v – b III.

⁵² *Rimario del Falco*, cit., f. c I v.

tanto letterariamente puro di quella: non è un caso, e proprio in virtù di quanto detto sopra, che il nostro anteponga nel suo catalogo l'onnipresente Sannazzaro proprio a Pietro Bembo.

1.4 I paradossi contenutistici del Barocco.

Su queste basi si muove il rapporto univoco che intercorre tra le diverse poetiche rinascimentali, manieriste, preseicentiste o seicentiste. Anzi, per rimanere nell'ottica del discorso fatto in precedenza, possiamo dire che, proprio in opposizione alle tematiche esposte dai teorici, già dalla seconda metà il XVI secolo fu attraversato da violente polemiche antiaccademiche, anticlassiciste ed antiaristoteliche che perseguivano, vedi Paolo Beni, la delectatio a discapito del prodesse e che erano ben più interessate a produrre una poetica tipologicamente esuberante, emozionale, musicale ed espressiva, quale poteva esser quella proposta dal Tasso, dal Bruno, dal Guarini o dal Tansillo.

Questa letteratura, suole oggi esser chiamata Preseicentismo e costituisce, in antitesi al rigido classicismo aristotelico, una sorta di transizione tra l'epoca della prima Controriforma ed il Seicento vero e proprio. «Il fine dell'arte è il diletto» affermava Guarini ed a questo scopo doveva mirare il poeta per destare i sensi e l'intelletto del fruitore in modo tale che la stessa produzione artistica venne ad assumere caratteri edonistici e sensuali che permettevano non più la catarsi aristotelica, bensì la fuga e l'evasione nella solitudine della meditazione e del sogno. Nel Seicento questi caratteri si accentuarono ancor di più: poiché l'arte è piacere e tende per sua stessa natura a quello, allora essa deve eccitare i sensi, scatenare quelle affezioni dell'animo che, più che la poesia, proprio la musica, tra le arti tutte, ebbe il compito di sviluppare convenientemente⁵³.

Il poeta non fonda la sua produzione su solidi criteri poetici di derivazione aristotelica, ma sulle sensazioni; e poiché stupore e meraviglia sono il mezzo per eccitare i sensi, ecco che egli deve ricorrere a tutte le sue capacità conoscitive ed intellettive per creare sempre nuovi artifici linguistici, formali, strutturali, stilistici che gli permettano di lavorare al meglio e di ottenere sempre ottimi risultati da questo punto di vista.

L'intelligenza si risolve quindi, non nelle proprie convinzioni estetiche, bensì nell'abilità tecnica del poeta di combinare i diversi mezzi operativi, dalle espressioni retoriche, alle metafore, alle allegorie, ai concettismi, alle antitesi. L'abilità descrittiva, essendo poi il mezzo attraverso cui le minuzie ed i particolari prendono forma e corposità estetica, è anche il motivo per cui prende il sopravvento l'immaginazione. Solo la musica in fine, può rendere viva l'immagine poetica attraverso l'effetto sonoro provocato dalle assonanze, dalle figurazioni ritmiche e da quant'altro può esser usato per determinare l'effetto voluto. La poesia quindi, citando Baldasar Graciàn, deve essere aguzeda, argutezza, «unica fonte del piacere estetico, qualità comprensiva che abbraccia in sé tutte le perfezioni e le bellezze dello stile».

Non è un caso, che Calvino, discorrendo del fantastico e del meraviglioso⁵⁴, sottolinei come, al contrario degli altri autori europei, le nozioni in questione avrebbero un carattere molto più ampio che la tradizione letteraria da Pulci a Boiardo e da Ariosto a Tasso e fino al Cavalier Marino ha codificato anche in funzione del favoloso e del mitologico. Qualcosa in più quindi, rispetto alla semplice fonte di piacere estetico di cui parla Graciàn e, ribadiamo noi, anche qualcosa in più della semplice imitazione del bello ideale come forma classica.

Il paradosso a cui va incontro il Seicentismo, come si può ben vedere dunque, consiste fondamentalmente nell'affondare in maniera decisa le proprie radici nel Petrarchismo e nel

⁵³ G. Tallini, *L'estetica al tempo di J. S. Bach (1685-1750)*, in *varianti critiche ed altri esercizi*, «I quaderni di Polemos», Sondrio, 2002, pp. 53-96; G. Tallini, *di un dipinto quasi sconosciuto di Giovanni Sebastiano Conca (1680-1764)*, in «Civiltà Aurunca», 36, 1997, pp.27-42.

⁵⁴ I. Calvino, *il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi*, vol. II, Mondadori, Milano, 1995, p. 1677.

Manierismo rinascimentali, conoscerne e a fondo i temi e le scelte, ma non dividerne quasi nulla, ossessionato com'è dalla ricerca affannosa non solo si uno propria poetica, ma anche di una propria collocazione estetica diversa, che non si collocasse in un'ottica ed in un'etica ormai superate e che invece risultasse completamente aderente al mondo nuovo che si parava dinanzi ai loro occhi. La stessa Controriforma⁵⁵, se influenza la pittura in maniera profonda, altrettanto non riesce a fare con la letteratura e con la Scienza (e non è ben chiaro se simile tentativo abbia avuto successo – come nel caso della nascita dell'oratorio vocale/strumentale – o ci sia stato davvero anche nel campo musicale, vedi il probabile, ma non a dovere documentato, episodio della Missa Papae Marcelli di Pierluigi da Palestrina).

Oltretutto, molti autori che cronologicamente sono ancora nel Rinascimento, vedi Paolo Sarpi, Tommaso Campanella ed altri, per quanto espresso nei loro campi di riferimento, è innegabile che, per mentalità, forza espressiva, ideale di ricerca storica e letteraria, forme di produzione siano già da assimilarsi al Barocco. Ed anche Marino, in effetti, non è che un autore strettamente collegato al Petrarchismo, sia pure come polemica ed annullamento di quello in altre, molteplici motivazioni poetiche. Marino ed i suoi seguaci, non vogliono ledere i diritti della poesia rinascimentale di inseguire il modello ideale, Cicerone o Petrarca che sia. Essi chiedono soltanto di indagare, con metodo veramente scientifico – e nel senso più pieno del termine - nelle sensazioni del fruitore, chiedendogli di rispondere alle loro sollecitazioni nel miglior modo possibile e senza pretese estetico/catartiche di sorta. Scrive Giovanni Getto:

«i Marinisti, quando sostituivano al figurino della donna cantata dal Petrarca e dalla lirica dei due secoli successivi, una diversa immagine di donna fino a giungere all'assurdo della bella zoppa e della bella gobba, non intendevano mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario ritenevano di svolgere un'esplorazione più vasta, di percorrere in tutti i sensi possibili le molteplici strade del reale, nessuna esclusa, di coprire nuovi aspetti dell'esistenza e proporre dimensioni nuove dell'universo poeticamente conoscibile».

Altrove, lo stesso studioso, sempre sullo stesso argomento sottolinea:

«Altri poeti tratteranno della bella guercia, della bella balbuziente, della bella gobba, della bella zoppa e così via: tutta una tematica che non si definisce semplicemente col discorrere di comicità o di cattivo gusto, a seconda che si ammetta o meno un proposito di riso o di sorriso

⁵⁵ In proposito, già nel nostro *l'arte a Gaeta nel Cinquecento. Aspetti storici, estetici, artistici*, in *l'arte e la Croce...*, cit., pp. 61-92, scrivevamo: «Nella visione artistica ed estetica del Pulzone, l'arte assume perciò una valenza catartica complessivamente trasfigurante e quindi, più che catarsis puramente estetica, essa è invece una catarsis estatica: la sua è una vera e propria anabasis della conoscenza, un viaggio, una asceti contemplativa, verso la confusione totale con l'Essenza di Dio. Attenzione però, la contemplazione non deve essere qui intesa nel senso di una atarassia, cioè di una pace ed un equilibrio interiori raggiungibili attraverso di essa, o meglio non soltanto questo: la determinazione ed il confondersi con il divino è qualcosa di più determinante ed unificante del semplice "contemplare pacatamente", è molto più del significato attribuito al medesimo concetto espresso dal pensiero epicureo (pure, in larga parte nel Rinascimento seguito ed accettato); anzi, è il contemplare ed agire secondo quell'esperienza unificante e totalizzante espressa dalla preghiera e nella preghiera che rende la pura contemplazione un'autentica confusione. Un esempio di ciò è rappresentato dalla grande pala dell'Assunta della chiesa di S. Silvestro al Quirinale - dipinta dal Pulzone nel 1585 - e risultato di una delle più dotte discussioni dottrinali, teologiche, artistiche ed estetiche della fine del Rinascimento che è il carteggio del cardinale Paleotti, committente del dipinto stesso». Al riguardo di questo carteggio epistolare e della figura del Cardinale Paleotti - committente, collezionista e teorico della pittura controriformista a Roma - è interessante consultare le pagine curate in proposito da R. Cesarani, L. de Federicis, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di testi e lavoro critico*, in *La società dell'Antico Regime*, V, Loescher, Torino, 1980, pp. 198-200 ed anche gli ampi estratti da Paleotti, *discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, 1582) in P. Barocchi (a cura di), *scritti d'arte del Cinquecento*, in *la letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 32, tomo I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951, pp. 152-167, 326-339, 901-922.

da parte del poeta nel toccare questa strana materia. Occorre infatti situare questi sonetti nell'ambito complessivo dei sonetti dedicati alla donna, e sullo sfondo degli schemi fissi della tradizione petrarchista. Si comprende allora come essi nascano in parte dal bisogno, come si diceva, di variare il figurino della bella donna tradizionale, e in parte dalle necessità, da cui sembra incalzato il poeta barocco, di toccare l'intera serie delle possibili qualità della donna, senza escluderne alcuna e senza ritrarsi di fronte a nessuna di esse, per quanto negative e ripugnanti»⁵⁶.

C'è anche da aggiungere, a mo' di riflessione personale che - tutti quei caratteri antirinascentistici sviluppatosi in maniera del tutto autonoma nel nord Europa e che hanno portato a risultati artistici altrettanto validi (Bosch e Dürer) - sembra quasi che, mutatis mutantis, abbiano trovato soltanto ora uno spazio tutto personale anche nella corrente rinascimentale mediterranea (ed italiana in particolare). Uno spazio a dire il vero molto angusto in origine e che ora si va dilatando a dismisura, ricavato erodendo quella rinuncia al bello ideale per il realismo che fu il suo vero punto di forza e che si caratterizzava per una serie di venature pessimistiche che non trova eguali nella tradizione artistica coeva (e qui non possiamo non nasconderci che il contatto con il realismo sensuale espresso dalle varie gobbe e zoppe e guercie perseguito dai poeti barocchi, non è distante da quella «estetica del brutto»⁵⁷).

Gli elementi costitutivi del Barocco a questo punto, possono allora essere brevemente sintetizzati e commentati anche alla luce dei contrasti e dei punti di collegamento con quanto lo precedette letterariamente. Ed innanzitutto, dobbiamo citare il desiderio di novità di stili e forme, in diretta contrapposizione alla poetica rinascimentale. A questo va aggiunto il rifiuto delle forme espresse dal Rinascimento, che paradossalmente però, conduce ad una sicurezza espressiva che si esplica invece, proprio e solo nella perfezione della forma e nella diminuzione di importanza del contenuto, affogato nella serie infinita di metafore, rimandi, giochi linguistici e quant'altro.

La perfezione formale diviene stimolo dei sensi e l'arte per eccellenza deputata a questa funzione è la musica. Questo culto sensuale della bellezza conduce poi, ad una espressione non più dominata dalla volontà poetica, bensì dalla tecnica operativa: alla volontà di dire, si sostituisce la volontà del saper fare, ai contenuti si sostituiscono le competenze. Lo scopo della poesia a questo punto, consiste soltanto nel dimostrare la propria essenza attraverso il gioco ingegnoso che stimola la meraviglia attraverso la novità. Non vale ciò che si dice, ma come lo si dice e con quale meraviglioso artificio. Anche la morte e le brutture della vita, come abbiamo visto, hanno un loro ben definito spazio, attraversato da descrizioni malinconiche e macabre che nulla hanno conservato del pathos originario, anzi: esse sono soltanto descrizioni che devono scatenare nella mente del fruitore immagini di stupore e meraviglia che quindi le trasformano in qualcosa di teatrale e non etico.

La donna ha una sua funzione ben precisa, ricavata dai modelli del Petrarca e ricostruita attraverso la sua funzione storica, sia sacra che profana, è il caso di Maria Stuart o di Judit, ed è

⁵⁶ G. Getto, *I marinisti*, vol. II, UTET, 1954, p. 20.

⁵⁷ «[...] Venature ed ombre pessimistiche, che fanno da contraltare a questa visione ottimistica sono presenti lungo tutto l'arco produttivo rinascimentale, dai Prigioni di Michelangelo, alla pittura fiamminga di Hieronymus Bosch, dalla religiosità e dal senso agostiniano della Grazia divina come dono e non premio per l'uomo che rende l'operare umano irrilevante rispetto alla salvezza eterna, evidenziato da Lutero, al Morias encomion. *Id est Stultitiae laus, Desiderii Erasmi Roterodami Declamatio*. Questa forma di pessimismo viene adesso intesa dagli studiosi in chiave del tutto diversa, addirittura nell'ottica di una "estetica del Brutto" che - accomunando Bosch a Bruguè il vecchio o le teorie sul pessimistico progresso storico del mistico olandese Geert Groote alle visioni mistiche e teocratiche del Savonarola - avrebbe determinato addirittura un Antirinascimento fondato sui caratteri del Brutto e del Molteplice, di chiara estrazione fiamminga, che è la perfetta antitesi di quella rinascimentale, fondata invece sui caratteri del Bello e dell'Unitario» (G. Tallini, *l'arte a Gaeta nel Cinquecento. Aspetti storici, estetici, artistici*, in *l'arte e la Croce...*, cit., p. 69)

collocata sullo stesso piano dei martiri, dei santi o dei tormenti di Cristo. È bene avvertire però, a scanso d'equivoci, che non sempre queste regole trovavano realizzazione piena.

Infatti, soprattutto la simbologia sacra viene ad assumere significati meravigliosi e stupefacenti che servono solo al fruitore e che si rivestono di interpretazioni che non si discostano affatto dalla tematica controriformista; ciò avviene in particolare secondo una duplice chiave interpretativa che conserva tutti i suoi paradossi. Infatti, da un lato, primo paradosso, quegli attribuiti di martirio sono un vero e proprio monito dotandosi di un indirizzo etico che era uno degli scopi che più il Barocco aborrisce; dall'altro, secondo paradosso, sono semplici suppellettili che riempiono scenograficamente l'ambiente senza ottenere l'effetto voluto, anzi, sono quasi collocati in disparte, di solito negli angoli o ai piedi del santo (che spesso non li guarda nemmeno, attratto dall'estasi e/o dalla contemplazione della apparizione miracolosa), quasi che fosse obbligatorio indicarli, mentre l'autore ne avrebbe fatto volentieri a meno, interessato com'era a suggellare le emozioni, il *wit*, direttamente attraverso la *consolatio* derivata dall'estasi santa. Quel che interessa è che quelle tecniche, prive di vita interiore e decisamente rivolte verso il sensazionale, le ritroviamo – con le medesime modalità – in Conca⁵⁸ come in Giordano, in Borromini come in Bernini. In quest'ultimo caso, si pensi, non tanto alle architetture delle chiese, quanto alla perfezione della lavorazione del marmo in cui la perfezione del movimento e quindi la sensazionalità, vengono fuori dalla lavorazione perfetta non solo dei particolari, ma anche delle forme stesse, le quali sembrano offrirci il loro movimento così da poterlo guardare tutto nella realtà del suo specifico accadere.

Questi sono gli aspetti allora più validi e veri del Barocco, inutile nascondercelo, anch'essi derivati dal rapporto di odio/amore instaurato con il Rinascimento. L'allargamento della sfera sociale dei soggetti - arricchita da ricerche poetiche di primo piano - non più limitata ai santi o al mito è la prova di una ricerca ossessiva del realismo più vero e completo ed il rifiuto per un realismo falso, non dichiarante lo stato vero delle cose, ma solo imitante la perfezione naturale. Ma il ricorso al Brutto, al dichiarato antiestetico è anche la conseguenza di una lotta politica e sociale sempre più accesa e rivolta allo spegnimento di ogni tentativo di razionalismo che invece che ottenebrare le coscienze, favorisce il ripiegamento su se stessi e la riflessione malinconica sulla vita e sulla morte.

1.5 *Quadro critico e questione linguistica.*

Tutta la tradizione barocca ha visto, nel Novecento, fiorire finalmente una serie di studi approfonditi che hanno evidenziato in maniera più opportuna e mirata quanto da noi fin qui

⁵⁸ avevamo già affrontato simile argomento discutendo del *San Pasquale Baylon* di Sebastiano Conca ritrovato dal sottoscritto nella collegiata di Ardenno (SO): «[...] Per questa particolare dimensione prospettica, la stessa immagine della divinità viene ad assumere due diversi aspetti: da un lato infatti, essa conserva - attraverso la posizione e le scelte cromatiche adottate - tutta la propria maestosità (propria del divino), dall'altro lato invece, essa viene ridotta ad una sorta di spettatore compiaciuto del miracolo che si sta prospettando agli occhi del povero frate. E la presenza di un cilicio e di uno scheletro, attributi simbolici del pentimento e della morte, tipici anch'essi dell'iconografia coeva, non servono a ridare equilibrio all'immagine nel suo complesso. Non per nulla questi oggetti, ed i putti che li sorreggono, sono rappresentati ai margini del dipinto, quasi ad assumere il ruolo di presenze necessarie ma non per questo indiscrete, come del resto - in una lettura per nulla forzata di quegli stessi attributi simbolici - lo sono il pentimento e la paura della morte nella vita di chi, come il nostro santo, non ha nulla da temere né dalla sua coscienza né dalla vendicatrice volontà della divinità. Attributi per questo motivo inutili per il personaggio - ed infatti il santo non li degna di uno sguardo - ma utili per coloro che, dall'immagine raffigurata, devono trarne un insegnamento morale, civile, etico e religioso insieme. Questi oggetti sono perciò rappresentati soltanto per quel che sono: appunto semplici "suppellettili", sia pure dotate di un minimo valore simbolico e scenografico, ma comunque senza alcuna valenza vera nell'insieme prospettico dell'opera» (G. Tallini, *di un dipinto quasi sconosciuto di Giovanni Sebastiano Conca...*, cit., p. 37; S. Stroppa, *sic arescit. Letteratura mistica del Seicento italiano*, Olschki, Firenze, 1998)

esposto. Oltretutto un *excursus* che chiarisca le posizioni della critica in questo periodo è fondamentale se si vuole comprendere più a fondo ed in maniera più completa la realtà che stiamo affrontando, anche in previsione della progettazione di una letteratura regionale del Basso Lazio, dovendo stabilire per forza solidi punti di partenza, di sviluppo e di arrivo delle tematiche trattate.

Il Barocco, ad onor del vero, tra tanti demeriti addossatigli, un merito sicuramente lo ha avuto: quello di aver rinunciato, in termini di storiografia letteraria, alla presentazione e descrizione erudita di una ricca galleria di autori, per introdurre, grazie a G. B. Guarini ed al suo *Compendio della poesia tragicomica*⁵⁹, una attenzione più precisa verso il concetto di letteratura,

«suscettibile di possibilità storiografiche non trascurabili, in quanto valeva a distogliere dalla caotica erudizione ed a orientare su una precisa linea»⁶⁰

di inchiesta. Ma nonostante ciò, lo stesso, il giudizio dei posteri fu quasi sempre negativo e malevolo. Anche se, considerato dall'Arcadia e dal Settecento come un vero e proprio scandalo letterario, è pur vero che proprio il Settecento, dal Seicento, ha ereditato soprattutto le nozioni di genio e dell'intelligenza come forma creatrice e rinnovatrice.

Anche il Romanticismo non fu da meno, sia con la posizione espressa da Manzoni nei *Promessi Sposi*, sia da Leopardi in più parti dello *Zibaldone*. Per il Recanatese anzi, il Seicento fu, di volta in volta, «febricitante», «mal lavorato», «mal limato»,⁶¹ incapace di rivolgere degna attenzione non alle tecniche della poesia, bensì al «buono stile»⁶², incapace di superare la sua dipendenza letteraria, sociale e politica dalla Spagna (sino al punto da accettare supinamente spagnolismi di ogni tipo nella lingua comune).⁶³

Soltanto con De Sanctis si cominciarono ad individuare quegli elementi di sensualità dei caratteri idealistici espressi dal Rinascimento. e da quello a Benedetto Croce il passo fu davvero breve. Il filosofo neoidealista affrontò tutte le tematiche del Seicento, dalla Controriforma alla poesia, dal pensiero alla morale alla vita comune individuando condizioni fino ad allora inaspettate. Estese il titolo di Barocco alla letteratura e concluse che quest'epoca, per il suo metro di misurazione, fu altamente impoetica in quanto mancante di vita interiore. In più, riprendendo le tesi di Francesco De Sanctis, aggiunse anche che, sensualismo ed ingegnosità, non potevano essere artisticamente feconde perché erano atti pratici e finzione dell'attività del pensiero e del sentimento perché nati come gioco accademico e non come esigenza spirituale.

Sulle stesse linee si espresse anche il Calcaterra, anche se preferì dedicare maggiore attenzione ai rapporti esistenti tra la poesia e la filosofia del tempo. partendo dall'antiaristotelismo che univa proprio il Seicentismo alla filosofia, egli riuscì a dimostrare come l'opera del Cavalier Marino, essendo ad un tempo sensista ed empirica, fosse anch'essa strettamente dipendente dal pensiero del suo tempo, sia in termini di ricerca che di speculazione.

⁵⁹ Venezia, 1601. L'opera del Guarini, per avere un'idea di come fossero strutturate le varie gallerie, teatri e quant'altro si produceva come storia letteraria, anche in termini di biografie, può essere messa a confronto, fra tante, con *la storia dei poeti* di Alessandro Zilioli, sul quale, il giudizio del Tiraboschi, primo autore ad effettuare una storia letteraria moderna tra il 1772 ed il 1782 (con una seconda edizione tra 1787 ed il 1794), è alquanto delucidante: «la Storia de' poeti di Alessandro Zilioli, di cui si hanno copie in diverse biblioteche, non è mai uscita alla luce, né sarebbe bene che uscisse se non purgata da molte favole, ch'ei v'ha inscritte».

⁶⁰ G. Getto, *la storia letteraria, in tecnica e teoria letteraria*, a cura di M. Fubini, G. Getto, B. Migliorini, A. Chiari, V. Pernicone, Marzorati, Milano, 1951, p. 115; F. Croce, *le poetiche del Barocco in Italia*, in *le poetiche del Barocco letterario in Europa, in momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte I: dall'antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1975, pp. 547-575.

⁶¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, 24.

⁶² *Idem*, 1407-1408, 3419.

⁶³ *Idem*, 3729-3731, 3855-3863.

«*Persuasi infatti che le parole avessero un'intima ragione nella natura stessa delle cose e che l'osservazione di ogni loro senso potesse condurre a nuove significazioni squisite, i Marinisti spinsero alle estreme sottigliezze la ricerca dei "nomina convenientia rebus", dando alla lingua una "iuventus renovata"*»⁶⁴.

Una tesi, quella espressa dal Calcaterra, che non può essere giudicata come negativa, avendo individuato i punti nuovi che la corrente proponeva ed avendone saggiato anche la tenuta tecnica nei confronti dell'espressione poetica. Problema questo, che anche il Flora affronterà arrivando a considerare un barocco incompiuto, lontano dall'arte intesa come espressione pura, fatto solo di tecnicismo ed un barocco compiuto, quale a suo avviso, era il barocco musicale che aveva saputo scantonare dal tecnicismo arido delle metafore per librarsi in un volo più aperto e libero possibile da condizionamenti, in questo rimanendo legato a quelle che erano le estetiche dominanti del tempo⁶⁵. Con la musica intesa come forma d'arte ed espressione essenziale che si modella in un clima di provenienza rinascimentale si dice d'accordo anche Giovanni Getto e sottolinea come la musica stessa sia l'intuizione centrale del barocco a cui le altre arti fanno riferimento come condizione unica, utile per determinarne una forma perfetta⁶⁶.

La grande disputa sorta alla fine del Cinquecento tra gli esaltatori del poema del Tasso e quello ariostesco è l'indizio quindi di un mutato gusto letterario che i critici sopra citati hanno tutti più o meno indicato come il segnale della rottura intercorsa tra la ricerca letteraria dell'età aurea del Rinascimento e la sua appendice controriformista. È interessante notare che, per quanto accese, le dispute non incidono minimamente sulla lingua⁶⁷: si discute di stile, espressione, contenuti teorici, ma il lessico non è minimamente sfiorato, a riprova che il processo di consolidamento della lingua avviato nel Rinascimento, nel barocco è andato a compiersi alla perfezione. Lo testimonia uno dei maggiori studiosi di storia della lingua italiana, Bruno Migliorini, che afferma:

«lo sfoggio di "figure" e di "colori" del Seicentismo è un fenomeno che concerne lo stile e, in minima parte, il lessico; la grammatica non ne è, per così dire, toccata. Del resto, Firenze fa del suo meglio per reagire al Seicentismo, che ha per suo centro, com'è noto, Napoli. La Crusca, ponendo come principale canone linguistico l'imitazione degli scrittori fiorentini del Trecento, mira a conservare o restaurare l'uso del "buon secolo". Altri scrittori, più eruditi che artisti, vanno componendo opere il cui fine principale è di raccogliere vocaboli e locuzioni popolari fiorentine: gusto di collezionisti, comparabile a quello per cui si divulgano in quest'età i musei.»⁶⁸

La lingua quindi, nonostante il tentativo di "scalzare" Firenze da centro letterario d'Italia, non risente di particolari problematiche ed anzi, proprio al lavoro delle varie accademie nate un po' ovunque, ben presto soppianta il latino come lingua scientifica, allargando i propri domini verso il campo delle scienze sperimentali. E per rimanere, alla presenza pre-

⁶⁴ G. Giacalone, *storia della letteratura italiana con storia della critica. Dal Cinquecento al Settecento*, vol. II, Signorelli, Milano, p. 502

⁶⁵ In proposito cfr. anche la seconda parte del nostro, *L'estetica al tempo di J. S. Bach (1685-1750)*, in *varianti critiche ed altri esercizi*, Editrice Garigliano, Cassino, 2002, pp. 88-93.

⁶⁶ F. Croce, *Gianbattista Marino*, in *I classici italiani nella storia della critica. Vol. I: da Dante al Marino*, a cura di W. Binni, La Nuova Italia, Firenze, 1967, pp. 641-684; V. Presta, *Gianbattista Marino nella critica post-crociana*, in «Cultura e Scuola», fasc. 35, pp. 23-38; G. E. Viola, *recenti studi sul Marino*, in «Cultura e Scuola», 65, pp. 21-27.

⁶⁷ C. Giovanardi, *la teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1998.

⁶⁸ B. Migliorini, *storia della lingua italiana, in tecnica e teoria letteraria*, a cura di M. Fubini, G. Getto, B. Migliorini, A. Chiari, V. Pernicone, Marzorati, Milano, 1951, p. 189-190.

seicentista come vocazione rinascimentale al futuro, citiamo proprio le parole di Tarcagnota sull'uso linguistico:

«[...] e perché fosse l'utilità più comune, mi sono risoluto a farlo nella lingua nostra che è hoggimai giunta a tanta dignità, che pare, che poco più montare possa; che già non ho havuto pensiero di dovere con questi scritti, di elegantie, né di ornamenti di dire arricchirla; anzi mi dispongo a non dover parlare con altra lingua, che non la mia; e con quel libero modo, e piano fuori di ogni affettione, che la historia a punto richiede». ⁶⁹

Altrettanta importanza, tornando alle discussioni teoriche sulla produzione poetica, riveste anche la disputa sul *Pastor Fido* del Guarini; se la polemica tra ariostisti e tassisti spaccava le convenienze esistenti tra Umanesimo e Rinascimento e tra questo e la Controriforma, quella sull'opera guariniana segnava invece il confine esistente tra la tradizione rinascimentale ed il Seicento tutto.

Il nuovo fronte poetico si combatte sulla valenza del dilettevole (proposto proprio dal Guarini) a scapito dell'utilità e non è un caso che, attaccato sul piano della poetica aristotelica ed in nome di un antiaristotelismo dichiarato, il Guarini stesso fosse difeso, per la purezza e semplicità di stile, proprio dal Tasso e dal Marino. A queste si aggiunsero più tardi, nei primi anni del XVII secolo, le polemiche sorte tra il Marino stesso e Chiabrera in cui si smontano non solo il Petrarchismo, ma anche alcune tematiche umanistiche, in nome del classicismo, fino ad allora resistenti quali la virtù, la gloria, l'eroismo.

Tutte queste *questiones* sono indice, è chiaro, della profonda inquietudine che caratterizzava il Seicento ed i suoi autori, mai abbastanza convinti di innovare nell'ambito di una vasta e complessa tematica che abbracciava e tentava di riorganizzare, non solo l'arte poetica, ma tutto il campo delle branche artistiche, le quali, oltretutto, richiedevano anche un nuovo tipo di intellettuale, presente fisicamente nel mondo in evoluzione; la poesia perde di importanza, ma il poeta acquista invece fama, denaro, potenza e presenza sociale, prestigio scientifico. È questo che permette la nascita di una poesia tecnicamente di successo, fondata sull'empiria dei sensi ed appoggiata da una critica di contorno che si ricollega alle stesse tematiche. Quando poco prima dicevamo che il giudizio dato del barocco dal Settecento era essenzialmente negativo, pure ricordavamo che Gravina, Giannone, Muratori a quello stesso periodo storico, tanto vituperato, insultato ed accusato di cialtroneria, devono l'elaborazione di concetti come la definizione di genio che poi sarà fatta propria in maniera risolutoria da Kant, e la strutturazione dell'intelligenza in chiave di capacità razionale e creatrice. Non solo ma, quando Saitta definisce l'opera di Antonio Sebastiani come dotata riccamente di «*semi che fruttificheranno più tardi col nostro Vico*», ⁷⁰ in effetti, afferma una verità incontestabile e cioè che i caratteri e le tipologie rinascimentali che il Seicento sembra apparentemente rifiutare, non solo sono passate praticamente come indenni attraverso il secolo, solo sfruttate in maniera diversa (un altro dei paradossi di cui si diceva prima), ma anche, hanno mantenuto, nel Settecento, a due secoli di distanza, una loro intrinseca validità che si è andata sempre più rivalutando nei concetti-chiave ogni volta che la riflessione operata su di esse è stata nuova e diversa dalle precedenti.

Anche a livello di poesia amorosa, le problematiche offerte dal Rinascimento, vengono dal barocco nuovamente analizzate, fino a rinunciare al Petrarchismo come modello portante, e questo non perché non si ritenesse che il modello offerto dal *Canzoniere* fosse inutile o peggio deleterio alla nuova poesia, bensì perché tutto l'armamentario poetico presente nell'opera, da solo non poteva bastare alla volontà innovatrice dell'autore seicentista. L'inutilità dell'amor platonico al mondo nuovo che si forma all'alba del XVII secolo porta l'intellettuale a pensare che quelle tematiche fossero altrettanto inutili nel passato e quindi le crede pura i-

⁶⁹ G. Tarcagnota, *Historie...*, parte I, libro I.

⁷⁰ G. Saitta, *il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. II, Sansoni, Firenze, 1961, p. 488

pocrisia nella stessa maniera in cui, ad esempio Tassoni, ossessionato dal moralismo disincantato e nello stesso tempo scrupoloso di certe tematiche amorose della tradizione, smonta le convenzioni dell'amor cortese e disconoscendo l'equilibrio su cui quelle sono costruite, riduce il Petrarchismo stesso ad un grezzo realismo, schiavo del gioco di società e della precettistica astratta che rinunciava a qualunque tipo di sentimentalismo puro per rivolgere l'attenzione alla regole ed alle forme di un galateo cortigiano più legato all'evasione galante che all'opera di Baldassar Castiglione.

Se sulla poesia le contraddizioni erano forti e ben presenti, altrettanto accadeva per l'erudizione e per la tecnica poetica adoperata. Un esempio ci è offerto dalla polemica tra Marino e Stigliani, la quale, pur interessandoci poco, dal punto di vista dei Marinisti e degli antimarinisti, compito questo che esula dalle tematiche della ricerca posta da noi in esse, è pur vero che ci offre però uno spunto di riflessione molto importante su cui tutta la critica seicentista batterà a lungo e cioè: tutte le bizzarrie sono egualmente valide? Esiste un limite ai giochi linguistici, alle metafore, ai rimandi più o meno nascosti nel testo? Esiste una differenza pur minima di stile e contenuto tra loro? Come si vede, tutte problematiche che attraverseranno il secolo e, se non verranno minimamente risolte, pure, otterranno un risultato: quello di far nascere un critica autonoma, anche esercizio letterario apprezzabile al di fuori del discorso letterario e costruito con le medesime condizioni del discorso poetico. Tanto, che ad esempio Emanuele Tesauro è addirittura incondizionato esaltatore della metafora - divenuta mezzo di metamorfosi della materia artistica solo attraverso l'azione esclusiva dell'ingegno - e dell'argutezza barocca, definita a sua volta «*gran madre dell'intelletto, chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocuzione*» e perno attraverso cui l'eloquenza, «*atto supremo della creazione*» separa materialmente il linguaggio del volgo da quello degli «*acuti ingegni*». Ora, non è che Dante sia vissuto invano (una delle accuse che Leopardi muoveva al Seicento era proprio quella di «*aver dimenticato Dante e Petrarca*»), ma è proprio lo spirito dell'autore a cercare, in nome di un'autonoma vitalità letteraria, nuovi stimoli e certezze:

*«al nuovo intellettuale del Seicento il Tesauro riconosceva un potere divino attraverso l'uso della metafora e dell'arguzia; infatti, l'ingegno dell'uomo, del poeta, dal nulla crea un ente, la poesia, l'immagine, simile a Dio».*⁷¹

1.6 *Preseicentismo regionale.*

La nozione di barocco quindi, si estende, dall'Italia a tutta l'Europa con le stesse modalità operative; da Graciàn a Tesauro, da Gongòra agli Inglesi⁷² le poetiche sono sempre le stesse, certo con qualche variazione nazionale, più vicina cioè all'identità del popolo che la recepiva, ma comunque sempre legata alle forme originarie. In un certo qual modo, il Barocco ha regionalizzato le proprie aspettative, ha cioè creato una serie di seicentismi nazionali che si sono sviluppati sulle forme proprie del modello italiano. A loro volta, e sulla spinta, delle produzioni artistiche più varie, espressione di un'autoctonia più completa, hanno dato vita, dopo Marino alla realizzazione di una letteratura regionale. Abbiamo visto il caso di Napoli, Lecce, Venezia, peraltro centri propulsori di tutto il barocco italiano e non solo regionale.

Ciò che era però vero obiettivo di questo lavoro era determinare «a monte» del Marinismo, quindi ancora in pieno Cinquecento, le medesime condizioni di cui poco sopra. E non è un caso che, in questa situazione, Padova sia stata una città fondamentale per la formazione degli

⁷¹ G. Giacalone, *storia della letteratura italiana con storia della critica. Dal Cinquecento al Settecento*, vol. II, Signorelli, Milano, p. 523.

⁷² L. Anceschi, *le poetiche del Barocco letterario in Europa, in momenti e problemi di storia dell'estetica. Parte I: dall'antichità classica al Barocco*, Marzorati, Milano, 1975, pp. 435-546.

intellettuali del basso Lazio. Tre dei quattro personaggi più in vista del periodo, cioè Tommaso de Vio, Agostino Nifo ed Antonio Sebastiani, con l'esclusione del solo Tarcagnota, hanno frequentato, insegnato e discusso nello *Studium* filosofico domenicano. I primi due addirittura, hanno avuto a che fare a più riprese con la questione del *de immortalitate animae* di Pietro Pomponazzi⁷³ e con Lutero. Tutti e tre vescovi (il de Vio poi, sarà addirittura Cardinale e Maestro dell'*Ordo Praedicatorum*) e tutti e tre impegnati sul fronte della produzione filosofica e letteraria con opere di degno rilievo stilistico e contenutistico in cui le problematiche ora umanistiche ora rinascimentali travalicano il metro erudito e si propongono, nei rispettivi campi, come un punto indiscusso di riferimento. Il contatto poi, con gli intellettuali europei ed italiani del tempo, da Erasmo da Rotterdam a Pietro Bembo, ha arricchito questo lavoro strutturandolo in forme analitiche ben più complesse del semplice trattato pseudoscientifico che pure ebbe sempre – e proprio nel Rinascimento e nel Barocco – un pubblico ricco e variegato. Se Tasso si sente in dovere di accettare le proposte estetiche del Minturno e se Pulzone aderisce in maniera convinta alle idee del Cardinale Paleotti, allora non possiamo più parlare di autori maggiori e minori. Al contrario invece, dobbiamo poter parlare di realtà artistiche diverse, variegata quanto basta per mantenere come irrinunciabili sia i principi a cui si ispirano individualmente, sia le regole imposte dalle correnti artistiche di appartenenza.

Alla statura europea di questi intellettuali, umanisti nel senso più pieno del termine, va aggiunto Giovanni Tarcagnota, anch'egli al centro di un circuito culturale di primo piano e dotato di un forte retroterra culturale non solo letterario ma soprattutto pittorico già documentato a sufficienza. Soprattutto la città di Gaeta infatti, nello specifico, ha sviluppato, se non vere e proprie *scholae* di portata nazionale, almeno delle botteghe artistiche di una certa importanza; certamente, questa situazione ha anche comportato, nell'ambito dell'arte umanistica e rinascimentale dell'Italia del centro e del sud, l'acquisizione di una coscienza artistica sui generis che, nello stesso tempo, ne differenziava i tratti espressivi rispetto alle altre culture artistiche locali e ne uniformava le forme ad un'arte di levatura nazionale ed internazionale. Cioè, contemporaneamente alle tendenze nazionali ed extra-nazionali si sono sviluppate particolari condizioni a livello regionalistico, in cui - anche se l'influenza dei grandi è egualmente rilevabile - pure, esse hanno avuto la forza di distaccarsene, di mantenere le giuste distanze, o guardando all'Europa della Riforma, o badando alle personali capacità artistiche, frutto della loro formazione localistica. La stessa figura di Scipione Pulzone, per certi versi, aderendo a modelli più europeistici e riformistici nella pittura e nella ritrattistica, e allontanandosi dalla produzione e dalla speculazione artistica di casa nostra, intrise di raffaellismo e michelangiolismo ed ormai ridotte a questioni esclusivamente formali, dimostra una coscienza nuova, appunto *sui generis*, che sarà alla base di tanta produzione artistica religiosa successiva⁷⁴.

Nipote di Michele Marullo, al centro di scambi di degno rilievo, inserito com'era nei circoli letterari di Roma e Napoli, Tarcagnota, attraverso l'*Adone*, le *Historie*, nonché le traduzioni da autori latini, ha sviluppato una poetica di piena adesione ai canoni cinquecenteschi, dovuta alla sua formazione umanista, pur senza mai rinunciare all'innovazione tecnica e stilistica ed ad un uso della lingua già pienamente rispondente invece al gusto ed alle tecniche adottate dai suoi contemporanei e di lì a poco formalmente aggettanti verso il secolo nuovo. Ossequioso dei dettami del Bembo sul Petrarchismo, pure cerca nella sperimentazione sulla materia poetica amorosa di andare oltre le tematiche solite, rivolgendosi, come del resto aveva proposto proprio il Minturno nel *De poeta*, alla linea che prediligeva la *delectatio* rispetto all'utile.

Come si vede allora, la poetica del Tarcagnota è già preseicentista (con l'aggiunta di una erudizione in qualche punto incontrollabile); in più, registriamo anche la presenza di caratteri

⁷³ Cfr. G. Tallini, *alcune tesi sulla città di Gaeta. Tesi IV, in l'arte e la Croce...*, cit., pp. 21-30, 109-113.

⁷⁴ G. Tallini, *l'arte a Gaeta nel Cinquecento. Aspetti storici, estetici, artistici*, in *l'arte e la Croce...*, cit., pp. 61-69.

che si determinano poeticamente in seguito all'adozione di linee letterarie suggerite dal conterraneo. E con questo, la linea di influenza regionalistica è pronta ad operare: non è un caso che l'*Adone* del nostro sia stato pubblicato nel 1550, mentre il trattato del Sebastiani è dell'anno precedente. Sicuramente il Tarcagnota lesse le proposte del Minturno e, come Tasso, le fece proprie, sia nell'ottica della funzionalità del poema eroico, sia nell'ottica di una fusione delle tematiche amorose con quelle eroiche. Non per niente, il Cavalier Marino, componendo il suo *Adone*, terrà sì presente i dettami del Tasso in materia di poema eroico/cavalleresco, ma applicandovi anche, tutte le regole della poesia amorosa. È su queste linee che si gioca il rapporto tra le due composizioni e tra le asserzioni da noi proposte in tema di "dignità letteraria" della prima di esse non solo rispetto alla letteratura nazionale, ma soprattutto verso quella regionale.

2. *Per la fondazione di una letteratura regionale del Basso Lazio tra Cinquecento e Seicento.*

2.1 *Motivazioni, utilità e scopi di una letteratura regionale.*

Ripercorrere un periodo preciso della storia letteraria del nostro paese attraverso lo spazio apparentemente angusto della limitazione regionale non significa affatto riproporla attraverso principi concettualmente astratti. Essa comporta infatti un tale reticolato di riferimenti storici, geografici, letterari e critici che ci permette di inserire gli autori trattati nel quadro complessivo dei luoghi e dei momenti interessanti la pratica letteraria, la loro formazione e la loro condizione⁷⁵.

Ricostruire quindi i percorsi della letteratura italiana del Rinascimento e del Barocco partendo dai suoi processi e dalle sue dinamiche storiche, territoriali, politiche, culturali, artistiche e sociali significa definire una diacronia la cui prospettiva, obbedendo ai canoni di linearità e progressività, pure, si limita a riconoscerne la valenza in un ambito temporale ristretto, rivolta com'è a determinare un ciclo storico non solo in divenire, ma anche e nello stesso tempo, assolutamente contemporaneo.

Da questa angolatura le modificazioni letterarie appaiono inscindibili dal contesto di riferimento, poiché espressamente legate a spazi, luoghi e tempi reali di interazione da creare uno spazio letterario autonomo, strettamente collegato a destini territorialmente più ampi (la "letteratura nazionale") e nello stesso tempo separato, avendo sviluppato contenuti in parte diversi dai modelli di riferimento oggettivo. Si tratta di assegnare quindi, alla letteratura una dimensione non separata, anzi indipendente ed autoctona e perfettamente capace di maneggiare la metodologia storica, così mettendo in discussione anche le metodologie a cui normalmente si ricorre. Già C. Dionisotti del resto, ravvisava la necessità di valorizzare le differenze reali e tradizionali della vecchia Italia facendo emergere invece una sostanziale separazione fra l'espressività individuale, la forza delle tradizioni e delle correnti letterarie e la sicurezza stilistica. Un atto di accusa forte, chiaro e deciso che lo studioso rivolge all'eccessiva nazionalizzazione dei fenomeni letterari da parte della critica ottocentesca e novecentesca, a discapito della loro collocazione territoriale:

*«[...] onde la tendenza a disistimare le tradizioni e questioni linguistiche e letterarie che intanto apparivano nello sfondo della vecchia Italia, in quanto per l'appunto ne avevano costituito il fondo e ne avevano per secoli retto la struttura, e per contro la tendenza a isolare in figura sovrumana e profetica i grandi autori».*⁷⁶

⁷⁵ P. Gibellini, G. Oliva, G. Tesio, *lo spazio letterario...*, cit., 1989; W. Binni, N. Sapegno, *storia letteraria delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1968.

⁷⁶ C. Dionisotti, *geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 12-13, quindi in «Lettere Italiane», aprile – giugno, 1970.

Il discorso condotto dal Dionisotti costringe a rivedere tutti i percorsi metodologici usati sinora e questo non per creare muri o distinzioni, tanto meno per indicare una qualche priorità rispetto ad altre. Anzi, questa operazione di controllo e ridisegno della metodologia, deve avere come unico suo obiettivo quello di ricostruire il processo letterario, il contesto e la geografia culturale attraverso quadri prospettici strutturati come sistemi culturali referenziali di primo piano. In essi in séguito andranno inglobati gli autori (indicanti le linee portanti dell'espressione) e le correnti (che invece, illustrando aree culturali differenziate, mostreranno in questo modo diverse visioni di uno stesso nodo critico).

È dunque necessario lavorare sul contesto. Esso deve offrire un quadro sintetico ed esauriente della situazione storica e culturale e deve prestare maggiore attenzione ai tutti quei legami che l'oggetto letterario intrattiene con le altre forme culturali, in maniera completamente interdisciplinare, quali:

- a. *la storia del pensiero;*
- b. *il pensiero estetico interessante la produzione e l'espressione artistica;*
- c. *il gusto del tempo;*
- d. *la possibilità di elaborazione di un giudizio di valore secondo canoni ermeneutici ed estetici che (eventualmente) abbiano considerato:*
 - d.1 *il riesame del linguaggio tecnico usato;*
 - d.2 *formule della critica codificanti le varie epoche;*⁷⁷
 - d.3 *bio-bibliografie sull'autore;*
 - d.4 *bibliografia recente sul periodo osservato;*
 - d.5 *gli ambienti tipici della ricerca socio-letteraria.*

Soltanto successivamente si potrà passare ad una geografia culturale oppure, se si preferisce, ad una *geoletteratura* in cui esperienze e tendenze linguistico/espressive vengono distinte in base:

- a. *all'ambiente di appartenenza;*
- b. *alla dipendenza dai centri di irradiazione storico/culturali di livello nazionale (ed è, nel nostro caso, la dipendenza dai centri artistici e letterari di Roma e Napoli);*
- c. *all'eventuale presenza di varianti regionali (la dipendenza e differenza di convinzioni poetiche esistente tra Tarcagnota ed il Minturno).*

Così, in base a quanto detto sopra, la fisionomia della ricerca sui contenuti preposti cambia radicalmente la sua fisionomia monocentrica⁷⁸. Infatti, con l'occhio rivolto alla relativizzazione nazionale del fenomeno umanistico, alcune novità che ad esempio potrebbero emergere immediatamente in un contesto letterario regionalizzato, in quell'ottica sfuggono o passano in secondo piano. Una di queste consiste certamente nella questione della lingua e nell'adozione comunque di un fiorentino letterario che, acquistando prestigio, non permette la nascita di altre forme linguistiche di degno livello. Oppure, al contrario, le annulla facendole morire, anche letterariamente; è il caso dell'idioma gaetano, cui Dante dette statura ed identità linguistica⁷⁹ e soppiantato già alla metà del Cinquecento da spagnolismi (in misura maggiore), france-

⁷⁷ G. Tallini, *per una teoria dell'interpretazione*, cit., 2001.

⁷⁸ È quanto emerge, *in nuce*, anche da *l'Italia ritagliata. Convegno di studi*, Palazzetto Mattei, Villa Celimontana, Roma 3-4 ottobre 1998 a cura dell'associazione Ethnos e con il contributo del Centro Regionale per la Documentazione Beni Culturali ed Ambientali, la Società Geografica Italiana e con il patrocinio di diversi comuni del Lazio meridionale ed orientale. Una ricognizione molto precisa dei lavori è stata compiuta da Francesco Avolio in «Civiltà Aurunca», XIII, n° 36, aprile/giugno 1997, pp. 75-77.

⁷⁹ «[...] *et quare vicinius habitantes aduic discrepant in loquendo (investigemus), ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Folorentini, nec non convenientes gentes in eodem genere gentis, ut Neapolitani et Caetani*»

sismi (in misura molto minore) e lessici dialettali di derivazione napoletana che lo stesso Alighieri aveva diviso nonostante la vicinanza geografica. Corruzione peraltro, dovuta anche alla normale evoluzione linguistica derivata dai molteplici rapporti internazionali che la città, a vocazione marittima e commerciale da sempre, ha intessuto nel tempo con L'Italia e L'Europa. Probabilmente, l'ultimo esempio documentabile di una "*lingua Cajetana*" scritta potrebbe forse essere la *Cronica* di Pietro degli Umili che risale alla metà del Quattrocento.

Tornando comunque all'oggetto vero e proprio del nostro contendere, nelle poche righe che precedono, credo di aver almeno evidenziato un quadro piuttosto ricco di tutte quelle varianti che intervengono quando lo spettro dell'azione critica si sposta su confini non sempre illuminati o centrali e che divengono, in virtù dell'attenzione del ricercatore, a loro volta, veri e proprio punti di forza. È il caso della letteratura preseicentista e seicentista, che riduce, lo abbiamo visto, i dati letterari del Cinquecento "aureo" ad un serie frastagliata di condizioni critiche ed estetiche, le quali, invece che mantenerne l'unità, ancor di più la frantumano in molteplici aspetti, tutti dotati di forti tensioni ed interessi culturali, prima di tutto a carattere regionalistico, soprattutto nel Seicento dei marinisti, i quali, solo secondariamente si identificano con il carattere nazionale della lingua o dell'espressione e della tecnica poetica. Altrimenti, non si potrebbe giustificare, ad esempio, la nascita ed il fiorire della letteratura dialettale, anche presso autori che siamo invece a considerare esclusivamente dal punto di vista dell'aderenza convinta i dettami del Bembo al riguardo della lingua poetica. Per quegli interessi culturali quindi, nuovi ed eterogenei frammenti si coagulano in poli di attrazione (quali Napoli, Lecce, Venezia) che però - invece che esercitare una forza veramente magnetica, creando così un'unicità soltanto nominale (il termine Barocco ne è un esempio) - permettono la permanenza e la fioritura di tante periferie, le quali, non solo spostano il baricentro letterario e filosofico da monocentrico a policentrico, ma anche, ne trasformano le singole realtà e culture in una condizione che, soprattutto nel preseicentismo, è a lungo divisa tra la dimensione regionale autonoma o l'aderenza piena ai canoni generali. Nel primo caso, assistiamo a condizioni autogeneranti che si pongono, in qualche caso, anche in primo piano rispetto alla regionalizzazione di partenza (la musica barocca e la scuola veneziana); nel secondo caso invece, la supina aderenza alle regole generali dettate dai grandi centri attrattivi di caratura nazionale o internazionale, portano alla determinazione di linee imitative di scarso rilievo, se non addirittura alla scomparsa del fenomeno tra le pieghe della storia. Nella migliore delle ipotesi, la seconda condizione, porta anche a discutere considerazioni critiche di livello localistico che nulla hanno a che fare con la letteratura nazionale o regionale nelle forme più alte e pregnanti che vanno bene per le glorificare *boni viri* locali, ma non per formare le basi per una seria, autonoma e realistica critica e storiografia letteraria.

Quello che si va formando quindi, è un sistema mobile, segnato dalle continue definizioni dei principi, alternativi l'uno all'altro, di tradizione e rinnovamento e refrattario ad ogni classificazione e periodizzazione diacronica. I confini immobili non hanno mai determinato visioni apprezzabili, anzi, hanno sempre limitato il confronto ad una visione unica, che rimanda sempre ad una valenza esclusivamente nazionale e che mai invece, è stata vista nel suo ambito policentrico, sovraterritoriale o extraregionale. Ci ha sempre costretti al contrario, in un confronto analitico limitato al dualismo maggiori/minori, dove lo sguardo sui secondi avveniva sempre per benigna concessione dei primi; né, tanto meno, ci ha permesso, nel tempo, di ap-

(Dante Alighieri, *de vulgari eloquentia*, I, IX, 4). Sulla questione, cfr. anche B. Migliorini, *storia della Lingua italiana*, Sansoni, Firenze, 1978; I. Pagani, *la teoria linguistica di Dante*, Liguori, Napoli, 1981; M. Pozzi, *discussioni linguistiche del Cinquecento*, UTET, Torino, 1988; P. Rajna, *introduzione a Dante, il trattato «De Vulgari Eloquentia»*, Le Monnier, Firenze, 1896, pp. XI-CCXV.

prezzare come si conviene le riscritture, gli adattamenti, le imitazioni e (perché no?) anche i plagi⁸⁰.

Con uno sguardo diverso potremo invece osservare da vicino l'evoluzione delle singole elaborazioni ed adattamenti, la modificazione dei generi e dei modelli e la loro alternanza, la qualità delle fonti e la validità delle aggiunte, dotte o popolari che siano. Soltanto così possiamo dare la giusta considerazione ad autori, opere e poetiche i quali - riconsiderati nel loro contesto storico e culturale di appartenenza, inseriti all'interno di dibattiti critici seri e ben documentati, sorretti da analisi comparate e strumentazioni metodologiche diversificate – potranno mostrare dinamiche altrettanto valide rispetto a quelle dei Grandi e magari sinora sconosciute o poco trattate.

Si tratta quindi di una occasione importante che bisogna cogliere senza oltre remore; l'offerta dalla determinazione di un percorso storico-critico-letterario a carattere regionale infatti, ci propone un quadro di relazioni intellettuali, confluenze ideali, novità stilistiche, autonomie, incidenze e policentrismi da cui non si può prescindere, a meno che non si voglia correre il rischio di descrivere una semplice ed inutile sincronia storico-letteraria che oltre al meccanicismo autoreferenziale non può offrire altro che la propria vuota consequenzialità.

2.2 *La determinazione dei confini territoriali (limites fisici di una geoletteratura del Basso Lazio).*

La zona che interessa al nostro lavoro, abbiamo detto, è il Basso Lazio. Geograficamente, dovrebbe questa denominazione corrispondere alla parte sud della odierna provincia di Latina. Ma purtroppo, ciò che la geografia e la politica hanno fissato sulla carta quasi mai corrisponde ai veri confini che il comprensorio di Gaeta mantiene in sede storica. La situazione geoculturale gaetana infatti è ben lungi dall'essere inglobata negli odierni confini della provincia di Latina; anzi, se si discute soltanto storicamente, allora un comprensorio provinciale facente capo al capoluogo pontino non è mai esistito, visto che quella città ha poco più di sessant'anni, mentre per Gaeta, soltanto discutendo di date, viaggiamo ormai ben oltre il millennio.

Se parliamo infatti di confini territoriali risalenti, se non al tempo del ducato, ma almeno all'epoca che ci interessa, cioè tra il 1450 ed il 1650, allora dobbiamo partire addirittura dal territorio del comune di Fondi e giungere, verso sud, fino al Garigliano (cioè nel territorio di Sessa Aurunca, oggi provincia di Caserta), mentre, dalla costa dobbiamo spingerci oltre le cime del Petrella (monti Aurunci), verso la *Terra Sancti benedicti* o *Stato di San Germano*, cioè il monastero di Montecassino (che oggi invece è in provincia di Frosinone). Se invece pensiamo al periodo borbonico, allora cambia radicalmente tutto e dobbiamo parlare di Terra di Lavoro, una fascia territoriale trasversale che dal medio Tirreno del Golfo di Gaeta, passando per Capua, giunge fino a Caserta seguendo in effetti il percorso della via Appia. Anche così, tocchiamo comunque almeno due province diverse (Latina e Caserta) appartenenti a regioni differenti (Lazio e Campania). Come si vede la situazione è notevolmente ingarbugliata e le realtà culturali differenti ci impongono di fare una scelta decisa, che disegni lo *status* vero e proprio dei confini storico-culturali (d'ora in poi *geoletterari*) che condizioneranno fino alla fine questa ricerca.

Tenendo presente che parliamo di Cinquecento e Seicento, e tenendo ben presente la funzione storica di Gaeta, divisa tra due poli attrattivi di potenza eccezionale quali Roma e Napoli, possiamo cominciare a delimitare, come già accennato, una ideale linea confinaria verso nord e precisamente al di sopra di Fondi, città per secoli legata indissolubilmente alle sorti po-

⁸⁰ R. Gigliucci, *furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, in «Studi (e testi) italiani», vol. I, gennaio/giugno 1998

litiche, sociali, culturali e storiche di Gaeta e ancora nell'Ottocento, confine di stato tra il Regno delle Due Sicilie e lo Stato Vaticano.

Procedendo verso sud attraversiamo il Garigliano - luogo dell'omonima battaglia contro i Saraceni ed odierno confine tra Lazio e Campania - e ci spingiamo almeno fino ai confini del comprensorio del comune di Sessa Aurunca, patria nel medioevo, di Taddeo da Sessa, segretario particolare di Federico II di Svevia. Andando invece in senso longitudinale, dal promontorio di Gaeta, l'estensione del suo territorio copre una fascia, anche qui, abbastanza ampia che arriva sin oltre gli Aurunci e tocca i comprensori di Pontecorvo (FR) ed i confini del monastero fondato da S. Benedetto circa mille anni prima.⁸¹

In questo quadrilatero, ampio e vitale, sono racchiuse diverse realtà culturali degne di nota, non solo per la loro dimensione localistica, ma soprattutto per la loro importanza in riferimento alle coeve correnti di respiro nazionale ed internazionale. Ma ciò che qui interessa, non è tanto fare il quadro di quelle realtà, bensì quello di individuare, riconosciuti i confini fisici, quali possibilità, nel campo esclusivo della letteratura, possiamo considerare per definire la scelta di Tarcagnota e non di altri, come massimo esponente di questa espressione regionale che si presta ai nostri occhi.

2.3 *Le fonti storiche e letterarie (limites speculativi di una geoletteratura del Basso Lazio)*

Il problema più pressante è certamente quello delle fonti; e da questo punto di vista c'è poco da scegliere: o si va sulle opere di pura erudizione, oppure si lavora sugli articoli di storia e letteratura locale che nel nostro caso hanno l'indiscutibile pregio di essere numerosi e precisi ma, per contraltare, non aggiornati criticamente o peggio, limitati all'aneddotica. Nel primo caso, le opere di erudizione, i repertori ed i cataloghi tipo *de viribus illustribus* hanno l'indubbio merito di essere precisi soprattutto al riguardo di particolari che possono sfuggire in un'ottica generalistica, ma invece, puntati verso altri obiettivi, non possono essere altrettanto utili non essendo infatti interessati, per loro stessa natura, alla critica vera e propria ma soltanto alla biografia dell'autore. Le uniche opere che invece si possono prestare ad una critica speculativa e comparativa nello stesso tempo, sono le antologie o le opere specifiche approntate sull'argomento.

Pur non interessandoci né ad una storia della filologia dalle sue fondamenta né alla fondazione di un nuovo metodo filologico, bisogna ammettere che soprattutto l'approccio proposto dai filologi è stato molto efficace, in particolare nei confronti della letteratura minore; questa volontà indagatrice, pur essendo dettata dalla volontà di valutare oltremodo i grandi, pure è stata positiva, soprattutto ai fini della determinazione di concetti che - rimanendo collegati ai Grandi avevano assunto fisionomie non più variabili ed apparentemente non adattabili ad altre situazioni critiche che non fossero comunque rivolte a quegli stessi autori - hanno invece svelato una trama molto stretta di insospettabili dipendenze che caratterizzavano autori diversi, distanti cronologicamente, ma sempre uniti dalla scelta delle tematiche, dei generi e degli stili produttivi, anche in fasi letterarie diverse, cosicché si sono potuti certificare anche aspetti, come nel caso del Tarcagnota, che non collocavano più i minori in un contesto di inferiorità, ma anzi, li spostavano in avanti stilisticamente, rivalutandoli in maniera netta e decisa.

Le antologie e la pratica comparativa dei dati letterari e storici sono allora l'unica vera fonte che ci permette di individuare tutte le tipologie proposte. Naturalmente, la presenza antologica riferibile al periodo in questione è piuttosto varia e abbastanza ampia da garantire una larghezza di vedute non più sequenziale, ma modulare, nel senso che, l'impostazione dei lavori antologici oggi, osserva non più modelli propositivi a carattere diacronico, bensì, rivolge la

⁸¹ G. Tallini, *alcune tesi di storia gaetana*, in *l'arte e la Croce...*, cit., pp.105-109.

sua attenzione non solo ai collegamenti tra autori, ma anche ai riferimenti incrociati che intercorrono tra l'autore e determinate dinamiche costruttive, ideologiche, critiche e via dicendo. Le antologie vecchio stampo ormai assomigliano molto più al *ridiculus mus* oraziano⁸² e per fortuna si contano sulle dita di una mano, mentre lavorare in maniera *modulare* significa necessariamente osservare l'oggetto artistico:

1. *nel suo quadro culturale;*
2. *nell'ambito del genere d'appartenenza;*
3. *nel quadro dei significati consimili che si possono desumere da altre opere a quella congeniali;*
4. *nel contesto in cui il suo autore ha agito;*
5. *negli approfondimenti teorici che da quello possono derivare in termini di innovazione, imitazione, tipologia, modelli di riferimento comparati.*

Come si vede, il quadro è molto simile alle premesse metodologiche poste per la determinazione del quadro regionale rispetto a quello nazionale e questo è sicuramente un passo avanti utile a circoscrivere il procedimento storico, pena la trasformazione del lavoro in un'analisi soltanto tale che rovinerebbe anche la qualità della metodologia interdisciplinare, rovesciandola infatti in un processo, al limite multidisciplinare, se non monodisciplinare addirittura. L'analisi condotta sulle fonti dunque deve partire da queste considerazioni, poggiare soprattutto sulle antologie e sulle monografie dedicate ai singoli e toccare tutti i temi che la letteratura di quel periodo ha posto in essere, dal tema del viaggio alla figura della donna, dall'eroe mitologico all'eroe cavalleresco e fino all'*a-eroe* illustrato dal Pozzi,⁸³ di modo che, soltanto così sarà possibile individuare tutte le fasi che ci interessano e sarà anche possibile leggerne le diverse implicazioni.

2.4 *Fonti contemporanee (I): Agostino Nifo.*

Sempre nell'ottica dell'individuazione di fonti ben delimitate e precise, è importante e doveroso prendere in considerazione l'opera di Agostino Nifo - grande avversario di Pomponazzi e suo collega, con Tommaso de Vio, nello *Studium* padovano - e quella del suo allievo migliore, il già più volte citato Antonio Minturno.

Nell'opera del filosofo sessano, il trattato *de Pulchro et amore*⁸⁴ riveste una importanza particolare, non solo per il latente antiplatonismo (e questo non dovrebbe meravigliare), ma anche per alcune tesi non proprio legate al clima letterario del tempo.

Ispirandosi alla dottrina aristotelica e ricorrendo alla sua grande, documentata carriera di libertino *ante litteram*, egli pone la discussione sul concetto di bello e d'amore su di un unico piano di lavoro: essi sono collegati infatti da un medesimo nesso, in più, non volendo confutare la tesi plotinica, ammette che il bello è comunque *ex plurium congruitate*.⁸⁵ Tuttavia, egli afferma anche che solo nell'animo umano può esistere tale dimensione ed anzi, angeli, cheru-

⁸² *Ars poetica*, 139

⁸³ G. Pozzi, *presentando l'Adone*, in «Paradigma», a cura di P. Bigongiari, La Nuova Italia, Firenze, 1978; G. B. Marino, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano, 1976; G. Getto, *la polemica sul barocco*, in AA. VV., *le correnti*, vol. I, Marzorati, Milano, 1956.

⁸⁴ Agostini Niphi *medicus libri duo. De Pulchro primus, de Amore secundus (1529)*, Roma, 1531; alcuni estratti dal I libro (*de pulchro*) sono stati editi da P. Barocchi (a cura di), *scritti d'arte del Cinquecento*, in *la letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 32, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951, pp. 1646-1670.

⁸⁵ A. Nifo, *de pulchro*, f. LXXII, per i tipi di A. Blado, Roma, 1531.

bini lo stesso Dio per questo specifico motivo non possono dirsi belli, ma al limite, soltanto buoni e perfetti.⁸⁶

Il nostro insomma, non solo accentua la tesi platonica della separazione del bello intellettuale dal bello animale, ma anche, vi aggiunge una terza qualità, esclusivamente umana, la quale, *more aristotelico*, non solo obbedisce all'unità di anima e corpo, ma anche, propone un bello concreto, suddiviso in diverse categorie;⁸⁷ per usare le parole di G. Saitta, la teoria proposta da Agostino Nifo «*trasforma il naturalismo in materialismo*», attratto com'è dalla varietà del bello e dalla trattazione ricca di riferimenti a fonti come quelle ovidiane.⁸⁸

La novità della proposta consiste in questa sensibilità che il bello stimola nell'uomo ed in questa variabilità categoriale, suggerita ed alimentata peraltro, anche da esempi non proprio ortodossi quali la descrizione del corpo di Giovanna d'Aragona principessa di Tagliacozzo che non fanno altro che tenere il trattato su toni non proprio filosofici. Il bello non è semplice e non può essere determinato con una propria ed univoca ragione poiché la bellezza non si può determinare se non nelle cose sensibili, sia che il sentimento del bello sia giusto o ingiusto.

Per il suo tempo quindi, questo trattato, a metà tra il serio ed il faceto (ma per l'autore doveva essere estremamente serio), per i suoi contemporanei non ha significato granché: in esso le grandi tematiche estetiche e poetiche non sono completamente affrontate ed anzi, limitandosi ad operare in misura antiplatonica ed antiplotinica, non fa che testimoniare il ricollocarsi del suo autore tra le braccia dell'ortodossia controriformista, dopo le ben note vicissitudini filoaverroiste.⁸⁹

Per noi invece, il suo sensismo, sia pure mitigato da posizioni aristotelicamente intese, è fondamentale, soprattutto se si guarda a quel filone preseicentista che noi crediamo essere alla base dei motivi ispiratori dell'*Adone* di Giovanni Tarcagnola. Infatti, la capacità del bello di determinare una influenza decisiva, quasi catartica, sui sensi umani e la possibilità che, in base alla sua stessa varietà, esistano, se non diverse catarsi, almeno diversi momenti e livelli di questa, è una teoria dalle novità dirompenti. Per la prima volta si affaccia a livello teorico non una nozione di bello combattuta tra *utilitas* e *delectatio* - quindi non in linea con la tendenza teorica rinascimentale - bensì una condizione impostata sulla sola ricezione del fatto estetico, quasi che la sua teleologia naturale non fosse più importante e necessaria per capire cosa il bello, attraverso l'opera d'arte, debba scatenare effettivamente. Una posizione che coincide pienamente con le teorie, non solo del Marino, ma anche dei suoi adepti più accesi. L'aspetto sensistico dunque, oltre che essere lo stimolo per la perfetta ricezione del bello, è anche il nuovo modello tipologico su cui impostare la propria poetica e la propria speculazione sull'arte e sulla sua ricezione.

2.5 *Fonti contemporanee (II): Antonio Minturno.*

Apparentemente, di diverso avviso sembra essere invece la posizione di un allievo di Nifo⁹⁰, quell'Antonio Sebastiani, detto il Minturno dalla sua città natale, grande amico di Tor-

⁸⁶ *Idem*, f. XXIII.

⁸⁷ «[...] *Non est eadem individua natura mane et vespere, ut Aristoteles inquit, sic non erit eiusdem pulchri fruendi desiderium mane et vespere*», *idem*, f. XVIII

⁸⁸ G. Saitta, *il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. II, Sansoni, Firenze, 1961, p. 119.

⁸⁹ Cfr. G. Tallini, *alcune tesi sulla città di Gaeta. Tesi IV*, in *l'arte e la Croce...*, cit., pp. 109-113.

⁹⁰ Altro allievo di Antonio Nifo fu il medico veneziano (e romano d'adozione) Michelangelo Biondo, autore di opere di vario genere e contenuto tra cui si segnalano il *De Anima* (Venezia, 1542) e *della nobilissima pittura e della sua arte, del modo di conseguirla agevolmente e presto, opera di MICHEL ANGELO BIONDO. Non mai più chiaramente scritta da huomo di tempi nostri, imperò che qui s'insegna a dipingere e si tratta di tutte le sue difficoltà, di varii squicci et in tanti modi et sopra di che si dissegna et penge. Gionti vi sono anchora tutti li Pittori*

quato Tasso e protagonista proprio del dialogo omonimo da quest'ultimo scritto nella seconda metà del Cinquecento.

Pur inserendosi sempre nella dimensione aristotelica della visione estetica, il Minturno, complice anche l'opera di Giulio Cesare Scaligero⁹¹, si propone di indagare invece la funzione del poeta e la dimensione della poesia in due ben distinti trattati che hanno il dichiarato scopo di individuare la formazione del poeta e la sua conoscenza e dimestichezza con la cultura del tempo in cui vive. In questo, l'atteggiamento del minturnese verso queste problematiche non solo è nuovo, ma anche originalmente estetico e critico insieme.

Egli si muove nell'ambito dell'umanesimo napoletano (ed infatti i disputanti sono, oltre l'Altilio ed il Summonte, anche Pontano e Sannazzaro) e da quello stile poetico deriva una chiara e luminosa raffigurazione della poesia, liberata da ogni altro influsso culturale. Il poeta, per essere tale infatti, deve rinunciare all'oratoria ed alla filosofia, nondimeno però, quelle scienze deve comunque conoscerle, al pari della fisica, della biologia, dell'astronomia. Lucrezio, Talete, Arato, Empedocle non sono poeti perché hanno trattato in poesia temi non ad essa pertinenti; però, è anche vero che il compito specifico del poeta è proprio quello di sublimare lo spirito umano e quindi è necessario che egli consideri le diverse discipline secondo il principio del «*docere auditorem et commovere, longe etiam magis delectare atque in admirationem adducere*».⁹² La poesia quindi, deve «*docere auditorem*», deve cioè rivestirsi di tutte quelle problematiche tipiche dell'*utilitas*, in quanto essa è la più totale manifestazione dello spirito umano. Di qui l'ossessione, non solo di dimostrare che non esiste popolo senza poesia, ma che soprattutto, essa è l'unica genitrice delle altre scienze; del resto, non era stato forse Plutarco ad affermare che «*omnia quae oratores ad componendam ornandamque orationem assumpserunt ex illo Oceano fluxisse, omnemque Philophae varietatem, omnia dogmata omnes artes ab eodem fonte emanasse*»?⁹³

Così la poesia, non solo è *mater* delle altre scienze, ma le contiene tutte già in sé⁹⁴. Si noti come questa affermazione, sia già rappresentativa di un clima culturale che è radicalmente cambiato: si notino infatti, in questa domanda (del tutto retorica) quei prodomi contenutistici alla *Scienza Nova* che Vico proporrà soltanto due secoli più avanti.

Questa genesi ideale non è la prima questione che i disputanti offrono al lettore del trattato; l'altra, più importante, consiste nel concedere alla poesia una funzione, una forza («*vis*») primaria che le permetta di essere origine e fine di tutte le scienze; non a caso, due dei dialoganti, Summonte e Sannazzaro, alla fine si accordano sul concetto di poetica che viene così inteso:

«*est Oceanus, omium disciplinarum, quo illae omnes sic constituunt, ut inde ortum habuerunt, atque ut aurea rerum catena, quod est apud Homerum, ad caeli certicem alligata, unde connexa pendet, eodem retorquetur, ita ingenuae omnes artes, quae serie et continuatione quadam aptae sunt et coniunctae, in eandem hanc vim primariam sese conferunt, ex qua illae erant deductae*».⁹⁵

famosi di questa etate, con le loro gloriose pitture e dove, con bellissima pettione di Decaquadri de l'auttore, Venezia, 1549. Soprattutto questo trattato è importante, ai fini della concezione artistica del tempo, poiché già nel 1550, è citato dal Doni (in *La libreria*, Venezia, 1550), dal Lomazzo (in *Idea del Tempio della pittura*, 1551) e dall'Aretino (in *lettere sull'arte*, vol. I, a cura di E. Camesasca, Milano, 1957-60, pp. 121 e sgg). Notizie ed estratti dall'opera del Biondo sono contenuti in P. Barocchi, *scritti d'arte del Cinquecento*, in *la letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 32, tomo II, Ricciardi, Milano-Napoli, 1951, pp. 767-780.

⁹¹ *Poetices Libri Septem*, 1586, nell'opera si assiste ad un atteggiamento molto simile a quello adottato dal Minturno, ma senza ondeggiamenti aristotelici.

⁹² A. Minturno, *de poëta*, Venezia, 1559, p. 4-5.

⁹³ *Idem*, p. 17.

⁹⁴ *Idem*, p. 17.

⁹⁵ *Idem*, p. 19.

Altro problema, certamente non secondario, è la questione relativa all'imitazione; anche qui possiamo tranquillamente affermare che questa, proprio come nel trattato del Nifo, è sì connaturata agli uomini, ma in essi non scatena un bello categorialmente vario, bensì capacità creative e fantastiche che stimolano appieno soprattutto i sensi. L'imitatore è difatti una sorta di *faber* che trae da se stesso le immagini poetiche in maniera del tutto oggettiva, senza nulla dirci o chiedersi sul come nella realtà quelle siano effettivamente.⁹⁶ È quindi un *furor poeticus* del tutto fanciullesco e dalla forte influenza del *Fedone* e dello *Ione* platonici, che crea poesia in modo razionale ed esattamente nella stessa situazione che già Girolamo Fracastoro aveva individuato nei suoi scritti. La superiorità del poeta sullo storico, sullo scienziato, sul filosofo consiste in questa dimensione personale della produzione che sfocia nel razionale del prodotto artistico stimolando i sensi e la sensibilità del fruitore; egli costruisce immagini e non solo istruisce, ma anche commuove e diletta.

Il Minturno, unendo l'utilità ed il diletto che promanano dalla poesia, salda così insieme anche le diatribe che avevano attraversato il Rinascimento sui medesimi concetti; in altri termini, la poesia offre immagini che nascono in condizioni di stimolo personale, determinano una sensibilità che è anche catarsi e si pongono obiettivi invece completamente etici. Con ciò, giustificando non solo Omero e Virgilio, ma anche i tragici, ed i commediografi. Ciò che importa è che ciò che consideriamo poetico, nato in maniera soggettiva, si trasformi poi in oggettività etica. Così strutturata, la teoria del Sebastiani prevede allora tre tipi di poesia:

1. una poesia prima *provocata dal furor poeticus*;
2. una poesia seconda o *media riposta nella conoscenza delle cose divine ed umane*;
3. una poesia terza *che invece consiste in effigendos⁹⁷ gli uomini e che per questo, per la sua forma, la sua espressione e la sua materia è l'infinito che si storicizza nell'essere dell'uomo.*

Per fare un esempio, la capacità dell'oratore, con tutte le sue conoscenze stilistiche e costruttive, mai avrà la possibilità di trasformare il suo *modus operandi* in un linguaggio poetico puro poiché mai avrà la capacità, propria invece del poeta, di soggiogare le cose, senza limiti.⁹⁸ La poesia quindi, e chi la produce, giocano con una dimensione di infinità e divinità della poesia stessa che non ha simili nella teorica cinquecentesca e che anzi trova corrispettivi teorici ben avanti nel tempo. Anzi, la stessa concezione umanistica del poeta, *vir bonus dicendi atque imitandi peritus*, è avveniristica e non sorpassata poiché egli così viene assimilato ad un concetto di *bonus* che è molto simile a quell'espressione del Genio di cui l'Illuminismo si nutrirà abbondantemente. Ciò che il poeta produce è buono e non può essere altro:

«*nam, si malum esset hoc genus hominum, falso divinum appellaretur*».⁹⁹

Le stesse terminazioni critiche il Minturno le ripropone poi nell'altro suo trattato, quell'*Arte poetica*, pubblicato a Venezia nel 1563 che tanta parte ha avuto nella formazione dei generi e della poesia in un personaggio come Torquato Tasso.

Anche in quest'opera l'influenza del sistema aristotelico è centrale, anche se vi si aggiunge Orazio ed altri trattatisti greci di poetica e non si disdegna di partire, nell'analisi, anche da ba-

⁹⁶ *Idem*, pp. 22-52.

⁹⁷ *Idem*, p. 53-54.

⁹⁸ «[...] *Inter omnes disciplinas regant ac divinitate quadam dominatur, ita regno ac numine suo res omnes, omniumque materiam iluuarum comprehendit. Etenim Architecti in omnibus, quae aedificium attinet, versantur. Coelatores ex auro, argento, aere, ferro opera sua conficiunt. Qui scalpunt, praeter haec, lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas etiam pertractant. Quod si cuiquam infinitum videatur, is divinam hanc esse facultatem memin-erit*», *Idem*, p. 76.

⁹⁹ *Idem*, p. 79

si letterarie tutte italiane, quali Dante, Petrarca, Boccaccio ed Ariosto. Soprattutto, di questi autori egli analizza l'unitarietà delle proprie opere e non è un caso che egli ritenga *L'Orlando Furioso* non all'altezza della situazione perché incomprendibile dal punto di vista dell'unità del poema e pur riconoscendone il valore dell'intreccio narrativo. La poesia di Ariosto e di Orazio è infatti lontana dal suo modo di intendere la produzione poetica perché è considerata una poesia errante come erranti sono gli argomenti di cui tratta. Il soggetto deve essere unico in poesia, questa unità non deve escludere il molteplice e per il nostro, nella poesia di Ariosto esiste solo il secondo.¹⁰⁰

Lo stesso tipo di analisi è rivolta anche alla poesia a lui contemporanea e non si può tacere il fatto che (forse per primo), indagando in questo modo, pone le basi per la nascita della filologia romanza. Verso e parola presi per se stessi non sono nulla ed invece il Minturno ci dimostra che quel nulla, se risponde alle diverse determinazioni del pensiero, del sentire e del fare, non è assolutamente tale; il verso non può essere indifferente alle passioni umane, anzi, soltanto scatenandole potrà ottenere quel *telos* etico che, nato nell'uomo, trasformatosi in immagini, si completa nella conoscenza e nella catarsi, così divinizzando il poeta ed il fruitore. Ancora una volta i sensi sono determinanti, sia nel maestro che nell'allievo e così è anche nella produzione poetica coeva (Tarcagnola) e successiva (Barocco). Da adesso in avanti infatti, le discussioni teoriche sulla poetica prenderanno questa unica direzione e verteranno sempre più, non solo sugli scopi della poesia, ma soprattutto sulla sua origine, sulla funzione del poeta e sulla collocazione della poesia nel complesso delle altre scienze¹⁰¹.

2.6 Fonti contemporanee (III): le forme del Preseicentismo nella produzione in latino e volgare del Cinquecento.

Per la conoscenza e la raccolta di documentazione relativa alla nostra ricerca, riveste una importanza particolare la lirica in lingua latina, in origine sviluppatasi nel tardo Quattrocento e successivamente evolutasi, anche in lingua volgare, sin oltre la metà del secolo successivo. Fermi i modelli imitativi (Catullo, Virgilio, Orazio ed Ovidio), cambiarono invece i modi della poesia stessa: uno spregiudicato realismo, la trattazione di temi erotici e sensuali, maliziosi e vagamente idillici (caratteri dunque, prelevati dalla letteratura coeva in lingua volgare) risultano ora essere i punti di sviluppo cui il particolare decoro della lingua latina sembra assicurare interesse e vitalità.

Implicitamente, gli autori del tempo, pur riconoscendo al latino la capacità di resuscitare il sensismo nascosto nel lessico e nella costruzione grammaticale e ritmica del metro poetico, ravvisano comunque una debolezza di fronte al volgare che costringe il latino stesso a trattare in maniera diversa e più varia i generi poetici approntati dall'Umanesimo e dal Rinascimento, almeno fintanto che essi avrebbero trattato soggetti non solo tragici, comici, narrativi o drammatici, ma anche fortemente inclinati verso il fantastico e lo storico. Anche il latino allora, per ciò che riguarda il nostro specifico campo applicativo, riscopre il sensismo - e ben prima degli altri generi letterari - e lo modella proprio secondo l'ottica che a noi interessa, cioè per poter al meglio trasmettere quegli affetti e pensieri e quelle immagini e parole che il nuovo secolo si apprestava a trasformare in pura ed aggraziata forma.

È il caso della produzione poetica di Andrea Navagero, in cui il virgilianesimo dell'*Appendix* si propone in forme espressive dolci ed elegiache che portano il realismo in esse insito verso componimenti già rivolti al marinismo. Sulla stessa scia del veneziano si muove Marcantonio Flaminio - ferrarese di nascita ed attivo a Roma e Napoli - in cui la produ-

¹⁰⁰ Antonio Minturno, *L'Arte poetica*, pp. 25-31.

¹⁰¹ M. Pecoraro, *Minturno Antonio*, in *Enciclopedia Filosofica*, vol. III, Istituto per la Collaborazione Culturale (Sansoni), Venezia-Roma, 1957, col. 612-613.

zione poetica è sempre caratterizzata da argomenti bucolici trattati attraverso immagini malinconiche tratte dalla propria vita e da argomenti sacri in cui in verità, l'immagine metaforica tanto cara al Seicento, qui inserita naturalmente sempre in gusto classicistico che interessò anche Alessandro Manzoni, è meglio disegnata in volute descrittive di indubbia efficacia e sensibilità.

I temi dunque, come si può osservare, non vanno nel senso di una ricerca legata ai temi canonici ed estetici del tempo; già si presenta, e ben prima che le sue linee di riferimento nazionale, una corrente che, sia pure legata ancora alle tecniche ed alle tematiche letterarie del suo tempo, pure, vive di forme proprie, indipendenti e autogeneratesi. L'argomento biografico, le opere dei classici latini, l'importanza del metro e del ritmo poetici non bastano a ripetere forme e strutture produttive proprie o legate all'Umanesimo, anzi, si ricorre ad altro: alla sensibilità degli «*affetti*», alla razionalità del sentire poetico in confronto alla chiusa ripetizione di modelli e forme passate, con questo avviando il passaggio alle nuove forme dell'Estetica e rendendo più vivo ed operoso il panorama poetico del tempo. Del resto, in tema di realismo, il macheronismo di Teofilo Folengo, la produzione dialettale di Belcari, la poesia di Berni, Mauro o Bini è già diversa e radicalmente nuova rispetto alle questioni pro o contro il Petrar-chismo che attraversano l'Italia del tempo. Il motto d'Ovidio

*«aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae»*¹⁰²

per questi autori, non è sorpassato: è semplicemente superfluo.

Ed anche in volgare le cose non si discostano di molto da quanto appena esposto per il latino. Oltretutto qui si assiste alla radicalizzazione di quelle scelte: addirittura, e proprio sulla scia del *Furioso*, argomenti solitamente trattati dalla mitografia e dalla poesia didascalica in lingua latina, sono ora invece affrontati nella lingua volgare e non come *volgarizzamenti*, bensì come generi separati. È il caso della *Ninfa Tiberina* (1537) del Molza, ma anche del *Piramo e Tisbe* di Bernardo Tasso. In essi il gioco delle fonti varia da Ovidio alla tradizione italiana del Boccaccio e del Poliziano. Soprattutto l'opera di F. M. Molza - ottimo scrittore sia in latino che in volgare, tanto che Pietro Bembo lo definì come colui

*«del cui purgato orgoglio
già l'uno e l'altro stil molto s'avanza»*

- ci interessa da vicino, anche se non appartiene all'area di nostra pertinenza. Il suo stile infatti, risponde già ad alcune situazioni descrittive che saranno alla base della poetica seicentista.

La prima di esse è la trattazione della materia poetica, sempre rivolta alla descrizione di immagini o episodi tratti dalla vita reale e caricati di significati ed espressioni non superficiali, sai dal punto di vista linguistico che lessicale.

Una lingua ricercata dunque, che si salda ad un senso del realismo davvero nuovo, non più interessato a scatenare utilità etiche, bensì volto alla più completa sensibilizzazione dell'animo del fruitore attraverso l'uso del bell'eloquio, della costruzione metrica precisa e magari anche fortemente musicale. Non sono casi fortuiti il ricorso alla rima interna, musicale ed immaginifica ad un tempo, oppure all'anafora (come in Gaspara Stampa), certamente sulla scia del verso petrarchesco ma questa volta ridisegnata in funzione esclusivamente immaginifica ed fonica.

*«O notte, a me più chiara e beata
che i più beati giorni ed i più chiari,*

¹⁰² *Ars poetica*, 333-334

*notte degna da' primi e da più rari
ingegni esser, non pur da me, lodata».*

La ripetizione di «*chiara*» e «*beata*» sia nella forma maschile plurale che nel singolare femminile e la contrapposizione «*notte / chiara*», la stessa ripetizione di «*notte*» conducono verso la ricerca di assonanze fonico/ritmiche che sono già musicalità di sottofondo. La stessa gioia d'amore, sensuale e non platonica, si placa in una rievocazione elegiaca che è già almeno manierista, nei modi e nella costruzione. Riscontriamo così le stesse funzioni e modalità, per cui, se ne deduce che tutte queste categorie, non lo si può più negare, siano già nel Seicento.

*«A te di bei corimbi un antro ingombra
e folto indora d'elicrisi nembo
l'edera bianca, e sparge sì dolce ombra,
che tosto tolta a le verd'erbe in grembo
d'ogni grave pensier te n'andrai sgombra;
e sparso a terra il bel ceruleo lembo,
potrai con l'aura ch'ivi alberga il colle
seguir sicuro sono dolce e molle».*¹⁰³

È fin troppo facile riconoscere l'afflato petrarchista del testo citato eppure non è solo Petrarchismo che vi si può riscontare. Altri caratteri di novità possiamo trovarli nella aggettivazione ricca, nei preziosismi linguistici, persino nelle combinazioni metriche e di rima, spesso ricavate proprio dal Petrarca, ma ora trattate con mezzi nuovi e fini diversi. La questione metrica oltretutto, non è affatto da sottovalutare, essa è parte fondamentale del sistema espressivo e sarà, d'ora in poi, fortemente caratterizzante. Infatti, l'impostazione delle rime e del ritmo del verso - tesi perlomeno a conseguire un assetto musicale nella declamazione - vengono strutturate proprio in funzione della ricezione da parte dell'ascoltatore. Quest'ultimo deve necessariamente recepire quella musica di fondo che, unica, può sensibilizzare il suo animo; così facendo, si cerca di porre in pratica quanto, proprio nel campo musicale si sta facendo nel contesto della tragedia, prima a Firenze - grazie all'opera di Vincenzo Galilei, di Giulio Caccini ed alla pratica della Camerata dei Bardi e dei Fiorentini - e più tardi a Venezia, con i due Gabrieli e G. Zarlino.

¹⁰³ F. M. Molza, *la Ninfa Tiberina*, stanza XXIX.

3. Testimonianze geoletterarie prima di G. Tarcagnola.

3.1 La cultura beneventano/cassinese e gli "Exultet" fino al XIII secolo. Altre ricerche.

La cultura beneventano-cassinese o romano-beneventana è forse una delle più importanti tra quelle che interessarono la costruzione culturale del nostro paese in epoca medioevale. Essa prende il nome proprio dall'area geografica in cui ebbe origine, tra VII e XII secolo, il medioevale ducato longobardo di Benevento, la cui sfera di influenza, politica, commerciale e culturale è stata nel tempo molto forte e molto prossima ai nostri confini. Dalla odierna Basilicata fino alla *Terra Sancti Benedicti* - il cui territorio era a quell'epoca conosciuto anche come *Stato di S. Germano* - ed a ridosso di quella fascia costiera solo formalmente dipendente da Bisanzio che erano proprio i territori di Napoli, Amalfi e Gaeta¹⁰⁴.

Il modello beneventano ha rivestito un ruolo culturale ampio anche il termini cronologici, oltre che letterari ed artistici. A partire dai primissimi documenti in volgare - con i *placiti* di Capua (954, 960) di Sessa e Teano (963) - ed in tardo latino, come il *chronicon* vulturnense (936) ed a giungere all'opera dei vari abati e monaci cassinesi, da Petronace (717) a Paolo Diacono (774-787), Aligerno (949-985) e fino a Desiderio, beneventano d'origine e futuro papa con il nome di Vittore III (1058)¹⁰⁵.

¹⁰⁴Al riguardo della storiografia del periodo, cfr. G. Pepe, *il Medio Evo barbarico d'Italia*, Einaudi, Torino, 1973⁵; L. Capo, *l'editto di Rotari e successori e la cultura politica longobarda*, in «la cultura», XXXV, n° 2, 1997, pp. 235-256; *Longobardia e longobardi nell'Italia Meridionale: le istituzioni ecclesiastiche*, a cura di G. Picasso, Vita e Pensiero, Milano, 1996; P. Zerbi, "Ecclesia in hoc mundo posita". *Studi di storia e di storiografia medioevale raccolti in occasione del 70° genetliaco dell'autore*, Vita e Pensiero, Milano, 1993; *Chiesa e Mondo feudale nei secoli X-XII. Atti della Settimana internazionale di Studio, la Mendola, 24-28 agosto 1992*, Miscellanea del Centro Studi Medioevali, vol. XIV, Vita e Pensiero, Milano, 1995. Per la parte prettamente liturgico-musicale invece, consigliamo: G. Cattin (a cura di), *da Bisanzio a S. Marco. Musica e liturgia*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Il Mulino, 1997, e, dello stesso autore, *musica e liturgia a S. Marco. Testi e melodie per la liturgia delle Ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, Voll. I/III e indici, Venezia, Fondazione Levi, 1990-1992, Serie IV, collezione speciale per la musica veneta. A. Monumenti, I; V. Brown, *a second new list of beneventan manuscripts (II)*, in «medieval studies», 50, 1988, pp. 584-625; A. Planchart e J. Boe, *Beneventum troparum corpus*, vol. I, *tropes of the Proper of the Mass from Southern Italy* (tomo 1: note critiche; tomo 2: edizione), a cura di A. Planchart, A-R Editions, Madison, 1994 (Recent researches in the music of the Middle Ages and early Renaissance, vols. XVI e XVII-XVIII).

¹⁰⁵A. Roncaglia, *le origini*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. I, Garzanti, Milano, 1965, pp. 3-224 dove - come motivazione da addurre all'uso del volgare invece del latino negli atti giuridici in questione - troviamo anche la conferma all'ipotesi di politica conventuale volta a riprendere il controllo di territori - precedentemente in possesso del monastero, e dopo l'assedio e la distruzione del convento ad opera dei Saraceni (883) - per qualche motivo oscuro, alienati o dispersi. Riguardo la prima pubblicazione del *placito capuano* del 960, essa si deve alla cura dell'abate cassinese Erasmo Gattola, nobile gaetano, che la inserì nella *ad historiam abbatiae casinensis*, t. I, Venezia, 1734, pp. 68-69 (in seguito ripubblicato integralmente in A. Roncaglia, *idem*, vol. I, Garzanti, Milano, 1965 pp. 152-164); cfr. anche: F. Avagliano, *il monastero di S. Vincenzo a Capua*, in «Capys. Bollettino interno degli amici di Capua», 15 (1982), pp. 98-106; J. Di Resta, *Capua Medievale. La città dal IX al XIII secolo e l'architettura dell'età longobarda*, Liguori, Napoli, 1983; A. Leone,

Molteplici sono le prove di rapporti comuni tra il ducato di Gaeta, Montecassino ed il ducato beneventano che ancora oggi sono perfettamente leggibili nel nostro circondario, basti citare come corposo esempio i tre mirabili *Exultet* conservati nella nostra città. Questo, anche se - riguardo della tradizione musicale a Gaeta e per centrare immediatamente il nostro vero campo d'azione - subito si può affermare che, mentre a Benevento si instaurava e cresceva una musica liturgica di indirizzo longobardo, nella nostra città, contemporaneamente, si sviluppava e si affermava invece canto e liturgie di tipo bizantino: vuoi per quelle medesime ragioni storiche che diedero anche origine al nostro ducato e per le caratteristiche politiche, culturali e sociali del territorio di riferimento - anch'esso fortemente intriso, prima di *latinitas* e poi fortemente grecizzato, vuoi per la presenza di molteplici monaci e prelati di rito greco.

Il periodo di massima vicinanza della tradizione liturgica beneventana con la città di Gaeta, possiamo collocarlo nell'arco di tempo indicativamente compreso tra XI e XII secolo e cioè nel periodo in cui più forte si sente il peso dell'ufficialità del gregoriano sull'attività liturgica e musicale, praticamente autoctona e risalente all'insediamento longobardo.

Naturalmente, la penetrazione del gregoriano non fu immediata e profonda, bensì graduale e spesso frammista alla pratica precedente, come nel caso del bellissimo *antiphonarium* conservato nell'archivio capitolare di Benevento in cui, di fianco alle formule musicali autoctone, sono presenti anche molteplici esempi di commistione tra le due realtà vocali. Meglio, tutte le testimonianze pervenute - conservate non solo a Benevento, a Gaeta, a Bari, a Capua, ad Amalfi ed in altre città del sud d'Italia, ma anche a Venezia, a Modena, a Grado, ad Udine - sono repertori vocali di nuovo modellati interamente tra il X ed il XII secolo da *scriptores* certamente avvezzi alle modalità calligrafiche ed esecutive romane - intervenute dopo la riforma gregoriana della fine del VI secolo - ma anche capaci, a distanza di secoli, di saper integrare al meglio, per forme e strutture, le due modalità. Per questo le linee melodiche originarie di questo codice liturgico - che risalgono al VI e VII secolo durante la dominazione longobarda e quando ancora il gregoriano non era diventato unica liturgia romana - sono state soltanto inserite - in forme e strutture gregoriane successive, almeno del VIII secolo, se non anche posteriori - e non sostituite e rimosse. Ecco anche perché, all'inizio, avevamo definito quelle linee corali anche romano-beneventane e non soltanto beneventano-cassinesi.

Le prove per questa seconda e nuova definizione ci sono date da alcune testimonianze tuttora esistenti. Quelle scelte di commistione tra gregoriano e beneventano non venivano compiute sommariamente ed arbitrariamente: in particolare infatti, risentono di soluzioni miste solo gli *alleluja* ed alcuni canti processionali a carattere antifonico. Uno di essi è contenuto nella messa in onore dei dodici Apostoli¹⁰⁶ in cui, tipici canti della tradizione romana sono uniti ed affiancati a composizioni squisitamente beneventane. Ancora, nel più puro e chiaro stile beneventano è tracciata una raccolta di tropi ed una serie di undici fogli provenienti da un antifonario beneventano conservato all'archivio di stato di Venezia ed alcune testimonianze di medesima provenienza, conservate alla biblioteca arcivescovile di Udine ed alla biblioteca Marciana, sempre a Venezia¹⁰⁷.

Per ciò che riguarda invece i diversi tipi di *officium* dei santi, il più sfruttato, il più presente nelle diversissime tradizioni liturgiche ed anche il più interessante per valore artistico e musicale - fatte naturalmente salve le diverse modalità di esecuzione nell'una e nell'altra zona

particolarismo e storia cittadina nella Campania medioevale, in «Quaderni medioevali», 9 (giugno 1980), pp. 236-256; S. Leone, G. Vitolo, *Minima Cavensia. Studi in margine al IX volume del Codex Diplomaticus Cavensis*, Laveglia, Salerno, 1983; G. Vitolo, *la latinizzazione dei monasteri italo-greci del Mezzogiorno medioevale. L'esempio di S. Nicola Gallocanta presso Salerno*, in «Benedictina», 1982, 2, pp. 437-450; AA. VV., *il santuario di S. Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Longobardia meridionale. Atti del convegno tenuto a Monte S. Angelo il 9-10 dicembre 1978*, a cura di C. Carletti e G. Otranto, Edipuglia, Bari, 1980.

¹⁰⁶ Ms. 40 della Biblioteca capitolare di Benevento.

¹⁰⁷ Biblioteca Nazionale Marciana, lat. XIV 232.

d'Italia - sembra essere quello dedicato a S. Marco, di cui esistono varie *lectiones* e diversi manoscritti. La maggior parte di essi sono stati raccolti e catalogati da R. J. Hesbert¹⁰⁸ subito dopo la metà di questo secolo e tutti, senza alcuna esitazione ed esclusione, si possono collocare in quell'amplissima serie di similitudini testuali che contraddistinguono sia le raccolte conservate all'archivio di stato di Venezia, che quelle beneventane od anche del convento cassinese: è il caso del Montecassino 542¹⁰⁹.

Tutte le indicazioni ora date, oltre a testimoniare il grado di sviluppo e di penetrazione di quella cultura - per la linea veneto-beneventana, oltre ai probabili contatti di Gaeta con Venezia, un punto di partenza forte può essere stata la Puglia (raggiungibile attraverso la via Appia) dove non a caso registriamo la presenza di altri *exultet* in stile beneventano - danno per certo alcune situazioni difficilmente ben identificate e sottolineate da tutti gli studiosi del ramo.

Prima di tutto, la presenza di copisti formati per quello stile di scrittura e notazione, oltre che per lo stile romano, ancora molto tempo dopo la presunta unità di liturgie imposta dall'avvento del gregoriano, è ormai un dato di fatto assodato e difficilmente confutabile, anche guardandolo da altri punti di vista. Ancora, per cinque secoli l'attività musicale beneventana ha praticamente convissuto con quella gregoriana, di continuo contendendole il campo, senza mai avere grandi problemi di integrazione di stili, di forme e di strutture metriche, poetiche e musicali; non che questi aspetti poetici ed estetici fossero oggetto di attenzione specifica a quel tempo, ma a ben guardare, non si può far a meno di giudicare positivamente - proprio dal lato del risultato estetico e letterario - quelle contaminazioni ed i risultati ottenuti. La pratica così condotta, ci conduce a pensare - tenendo conto proprio del fatto che ci fossero scribi versati all'uso di entrambe le scritture e liturgie - l'esistenza di un ipotetico «canto italico», estremamente frammentato su scala almeno regionale, su cui il modello gregoriano viene imposto come regola nuova ed unica. Questo però, non determina una sostituzione delle liturgie quasi *manu militari*, anzi: nella maggior parte dei casi, assistiamo ad una convivenza che, se non dura dal punto di vista della notazione, sicuramente regge dal punto di vista dell'uso e della interscambiabilità del testo letterario.

Naturalmente, è arduo valorizzare le linee espressive sin qui illustrate in un contesto storico univoco; è necessario infatti considerare le linee evolutive della scrittura e della musica liturgica d'impronta beneventana come linee di corrispondenza biunivoche, che mantengano integre le influenze reciproche e le regole inamovibili e caratterizzanti dello stile, del canto, della propria tradizione d'appartenenza. In proposito, sappiamo per esempio, che presso la basilica di S. Vitale in Ravenna erano dislocati un gruppo di monaci cassinesi: ebbene, proprio a Ravenna sono conservate, tra le tante, alcune tra le più belle testimonianze di codici beneventani: l'omonimo processionale ed anche la bellissima sequenza dal titolo *Lux de luce*¹¹⁰.

La stessa situazione, pur possedendo soltanto testimonianze manoscritte, possiamo registrarla anche in quel di Lucca, con il messale 606 conservato alla biblioteca capitolare¹¹¹ - di notevole pregio non solo musicale, ma anche artistico e sicuramente meritevole di attenzioni critiche maggiori - in cui, le desinenze culturali beneventane sono evidentissime e non certo dovute soltanto alla comune appartenenza al popolo longobardo ed/o agli scambi che le due

¹⁰⁸ R. J. Hesbert, *corpus antiphonarium officii*, [CAO] voll. I/VI, in *Rerum ecclesiasticarum documenta*, series maior, fontes 7-12, Herder, Roma, 1963-1979

¹⁰⁹ P. Ferretti, *i manoscritti musicali gregoriani dell'archivio di Montecassino*, in «casinensia», I, 1929.

¹¹⁰ H. M. Bannister, *monumenti Vaticani di paleografia musicale latina*, I, Lipsia, O. Harrassowitz, 1913, p. 134-135; la notizia della presenza di monaci cassinesi in Ravenna, risalente proprio al lavoro compiuto dal Bannister, viene anche riportata in G. Ropa, *la tradizione marciana e l'area emiliano-romagnola*, in *da Bisanzio a S. Marco. Musica e Liturgia*, a cura di G. Cattin, Fondazione Levi-il Mulino, 1997, p. 268. K. Levy, *Lux de Luce. The origin of an italian sequence*, in «the music quaterly», LVII, 1971, p. 47

¹¹¹ Th. F. Kelly, *the Beneventan chant*, Cambridge, CUP, 1989; A. Ziino, *polifonia nella cattedrale di Lucca durante il XIII secolo*, in «acta musicologica», XLVII, 1975, pp. 16-30.

città, proprio in virtù di quella comunanza, hanno potuto condividere. Le differenze quindi, sono dovute essenzialmente a variazioni esecutive, di liturgia, di calendario e di diverso uso dei rispettivi santorali e messali.

Nel campo musicale infatti, ciascuna delle varie tipologie librerie medioevali destinate al culto è regolata a se stante¹¹². Ogni elemento di un graduale si distingue da quello in uso per un antifonario o per un passionario ed ognuno di essi può essere studiato proprio per le scelte che in quel solo testo e non in altri sono state operate dai compilatori; perciò ognuno di essi è lo specchio preciso di una sfera di influenze e contatti che travalicano il semplice principio geografico per darci anche le coordinate adatte a capire i rapporti politici, sociali ed economici intercorsi tra quelle zone geografiche e le diversità di rito e di calendario che caratterizzano la vita religiosa di ognuna di essa.

Alle regole poste in essere dal canone e dall'uso religioso, obbediscono anche, tra i libri corali conservati nell'Archivio Capitolare di Gaeta¹¹³, anche i tre *Exultet*, canti gregoriani da eseguirsi durante il *Praeconium* Pasquale che prendono il proprio nome dall'*incipit* del testo liturgico da cantare, variamente attribuito ora a Sant'Ambrogio ora a Sant'Agostino.

Composti da pergamene arrotolate e cucite l'una all'altra fino a circa cinque metri di lunghezza, larghe circa 25 centimetri uno, 30 un altro e 20 l'ultimo e divisi in dodici periodi, ciascuno è ottimamente miniato con colori vivaci (predominanti il rosso e l'azzurro), intercalati alle vicende narrate nel testo stesso. Il diacono incaricato, la sera del Sabato Santo, man mano che svolgeva il rotolo, ne cantava il contenuto. In essi non soltanto sono segnati i *neumi* da cantare e la *lectio* da recitare, ma vi sono anche raffigurazioni esplicative, disegnate al rovescio rispetto al testo, in modo che, mentre l'officiante leggeva dall'alto dell'ambone, i fedeli sistemati sotto di lui, guardando le immagini, potevano comprendere meglio il significato della narrazione e quindi partecipare pienamente al rito religioso. La loro motivazione pratica è quindi quella stessa dei grandi affreschi romanici e gotici: istruire e guidare attraverso una visione didascalica e formativa che travalicasse il semplice essoterismo delle immagini, per rivolgersi ai principi escatologici dei valori religiosi.

Sia negli argomenti trattati che nella composizione essi variano di poco tra loro; simili sono chiaramente il testo e la notazione musicale, mentre risultano dissimili (ma non troppo), per forme e colorazione, le immagini esplicative, in un caso anche ricalcate su forme preesistenti; diversa è invece la collocazione cronologica.

La compilazione del primo di essi infatti (di seguito: *Ex1*), deve essere collocata prima dell'anno mille, intorno al secolo X, tenuto conto sia del modo in cui è disposta la notazione musicale, non ancora aggiornata alla riforma proposta da Guido d'Arezzo nel XII secolo, sia della disposizione delle figure, iconograficamente ancora bizantina; altresì, le illustrazioni in calce sono pienamente rispondenti alle forme, gli stili e le tipologie artistiche di quel periodo. Precedentemente scritto in caratteri beneventani (caratteristica questa comune a molti altri *Exultet* di fattura meridionale), composto di otto membrane cucite l'una all'altra, risulta essere stato abraso e riscritto, nel canto e nel testo, secondo la scrittura cosiddetta *gotica rotunda* intorno al XIV secolo¹¹⁴. Grande valore rivestono le illustrazioni che, pur non possedendo la finezza e l'equilibrio delle miniature coeve più conosciute, comunque conservano in loro una dignità storica e documentale niente affatto trascurabile.

¹¹²in proposito, cfr. l'interessante ricerca condotta da G. Ropa per la biblioteca di «Quadrivium», Serie Liturgica, n° 2, dal titolo *liturgia, cultura e tradizione in Padania nei secoli XI e XII. I manoscritti liturgico-musicali*, Bologna, AMIS, 1973. S. Rehle, *missale Beneventanum von Canosa (Baltimora, Walter Art Gallery, ms W 6)*, testi patristici e liturgici, n° 9, Regensburg, 1972.

¹¹³G. Tallini, *l'arte a Gaeta nel Cinquecento...*, cit., pp. 76-86

¹¹⁴esaurienti notizie in proposito possono essere ricavate da: S. Ferraro, *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, Giannini, Napoli, 1903, pp. 171-175, in cui è determinata anche la data di riscrittura del primo testo, collocata tra il 1335 ed il 1342, e in *il museo diocesano di Gaeta e mostre di opere restaurate nella provincia di Latina*, prefazione di E. Lavagnino, catalogo a cura di L. Salerno, Gaeta, EPT - Latina, 1956.

Il secondo (di seguito: *Ex2*), anch'esso come gli altri composto in caratteri beneventani disposti su quattro pezzi membranacei, risale invece ai primi anni cinquanta del XI secolo, manca del foglio di avvio ed è mutilo in più parti, in testa come in coda; contrariamente al primo, qui sono state ritoccate le immagini e non la scrittura ed i temi principali trattati nelle didascalie sono posti in ordine diverso rispetto a quello. La scrittura musicale è del tipo *neumatico diasistemica*, mentre la liturgia è quella franco-romana; presenta in più punti lacune nelle illustrazioni e non molto ricche risultano essere le decorazioni, soprattutto per l'uso dei soli colori rosso, azzurro e giallo. Le figure rappresentate invece sono riccamente tratteggiate e assai curate nei particolari.

Infine, il terzo (di seguito: *Ex3*), tipologicamente derivante dal secondo, composto anch'esso di otto fogli membranacei scritti in caratteri beneventani e mutilo all'inizio, viene cronologicamente collocato al primo quarto del XII secolo, comunque non oltre il 1130, tenuto conto della presenza, fra le immagini, di un *discorso sopra il Cereo Pasquale* in cui, lo strumento liturgico in oggetto risulta essere ancora mobile e non fisso; necessariamente, questa considerazione, ci impone il limite cronologico del XII secolo, periodo in cui, con il rinnovamento liturgico, gli stessi saranno collocati su colonne marmoree non più trasportabili. Sono qui da notare una pregevolissima *Crocifissione* - in cui il Cristo è raffigurato (quasi) nella stessa maniera che in *Ex1* iscritta in un grande *omega* con concreti riferimenti escatologici e apocalittici (tema sempre presente nella iconografia del tempo), e la presenza di un drago, rappresentazione simbolica del male, finemente miniato¹¹⁵.

Senza dubbio opera di artigiani locali, gli *Exultet* sono la testimonianza del passaggio dell'arte centro-peninsulare dal linguaggio artistico aulico ed aristocratico di origine bizantina, ad una versione più complessa ed unitaria, nei caratteri e nelle forme, che tiene conto anche di quei richiami tardo-romani e barbarici, i quali, già presenti sul territorio, avevano ispirato innumerevoli varianti locali; soprattutto nel centro e nel sud d'Italia infatti - e Gaeta, con le sue leggi, la sua amministrazione e le sue cariche onorifiche, tutte di diretta derivazione romana e bizantina, non sfugge a questa regola - affreschi, sculture e modi di scrittura che corrispondono ai modelli beneventani, dimostrano «*un originale intreccio di influssi dell'arte colta carolingia [...] con quelli delle correnti non auliche delle pitture romana [...] e delle tendenze drammatiche della "provincia" bizantina*»¹¹⁶.

Ciò che andiamo dicendo può essere facilmente provato osservando particolarmente l'*Ex2*, le cui illustrazioni tricromatiche comportano proprio queste affinità stilistiche, peraltro rintracciabili anche in altri *Exultet* e *Benedizionali* conservati a Capua, a Salerno, a Benevento ed alla Biblioteca Vaticana.

Lo stile al quale essi possono quindi essere fatti risalire è certamente quello Romanico, e ciò vale tanto per *Ex2* e *Ex3* nella loro completezza, quanto per *Ex1* nella sua ridisegnata veste grafica; un Romanico dal carattere non certamente colto, anzi dalla forma rustica, fortemente stilizzata e morfologicamente semplice che, comunque ci rende partecipi del loro valore ed importanza. Essi riproducono, grazie al patrimonio di immagini di cui sono portatori ed ad una ben definita strategia delle immagini stesse, quella volontà della committenza ecclesiastica - ancorata più che mai alla produzione sacra e non ancora religiosa - di educare alla fede l'illetterato adepto, non solo attraverso la semplice lettura della Sacra Scrittura, ma anche attraverso la visibile rappresentazione di essa; il che comporta la costituzione di tutta una serie di codici e rigide simbologie che, una volta assimilate, sono facilmente riconducibili a significati e concetti di base da memorizzare ed interiorizzare. Nelle miniature a carattere didattico (appunto i *Salteri* e gli *Exultet*), dove le illustrazioni sono conformi al principio

¹¹⁵sulla iconografia e simbologia medievale, cfr. J. Baltrusatis, *Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Adelphi, Milano, 1993, pp. 173-175.

¹¹⁶cfr. E. Bairati - A. Finocchi, *arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, vol. II, Loescher, Torino, 1989, pp. 283-378.

dell'illustrazione *ad verbum*, ci troviamo spesso in presenza di immagini che derivano dalla struttura logica della lingua e che ad essa sono strettamente connesse; pertanto, le immagini, paradossalmente, sono più idealmente rivolte alla lettura che non alla specifica fruizione visiva, tratto questo, spiccatamente medioevale che si è conservato tanto nei libri corali rinascimentali quanto negli *Exultet* dalla fattura anonima.

3.2 *Aggiunte sulla cultura beneventano/cassinese: «Ritmo Cassinese» e «Pianto di Maria».*

Il connubio tra religiosità, cultura e lingua volgare in questo territorio ha trovato quindi una sua complementarietà funzionale nell'azione compiuta dal monachesimo benedettino, il cui centro linguistico, lo abbiamo visto nello specifico musicale, non si è limitato ad influenzare l'Italia centrale, ma ha anzi costituito un riferimento ampio in più territorialità, anche lontane da quella diretta area di influenza. Neppure Roma si sottrasse a quella sottomissione culturale e quindi non deve meravigliare se i primi atti linguistici del volgare altomedioevale sono da ascrivere a quella esclusiva sfera di influenza.

I placiti di Capua, Sessa e Teano testimoniano infatti, per la prima volta, non tanto l'adozione di un linguaggio non latino, fortemente legato al territorio, ma anche, indicano che per la prima volta si sente il bisogno di affermare una qualunque situazione ricorrendo ad un linguaggio che mai più in seguito potrà essere contraddetto o male interpretato. Il volgare serve a rafforzare la norma giuridica della testimonianza e serve al monastero a confermare diritti su terre che evidentemente sono stati messi in discussione. Ancora, tra i firmatari della testimonianza non figurano che monaci e quindi è impensabile che essi non conoscessero il latino; se si ricorre all'uso del volgare è solo per rendere più chiaro l'affermazione del diritto e non creare altri motivi di discussione in tempi futuri.

Ma non sono soltanto i tre atti cassinesi, raccolti nel *Codex Diplomaticus Cajetanus* (CDC),¹¹⁷ a documentare gli sviluppi della lingua italiana; ben rappresentano questo periodo così importante per la nostra cultura anche il *Ritmo Cassinese*, interessante dialogo filosofico tra un asceta ed un edonista, il *Pianto di Maria* e la *Passione Cassinese*, risalente al XII secolo.

Il primo di essi, il *Ritmo Cassinese*, è definito da G. Contini¹¹⁸ un testo monastico in «veste "giullaresca"» il cui unico obiettivo è la divulgazione di una morale mistica in cui il retroterra latino e la conoscenza della lirica cortese aumentano il valore poetico della composizione e la pongono in linea qualitativamente con quella tradizione «benedettina mediana» che darà origine poco più avanti anche al genere della *lauda*. E sulla stessa linea anticipatrice si muove il *Pianto di Maria*, finale della cosiddetta *Passione cassinese*, dramma sacro del XII secolo circa di cui il Varanini cita gli ultimi tre versi a riprova¹¹⁹ della loro valenza di prototipo linguistico e poetico «per l'ampio filone laudistico che culmina nel famoso Pianto della Madonna di Iacopone».¹²⁰

È altresì interessante notare come, nonostante la cultura cassinese abbia avuto l'indubbio merito di trasformare ed innovare fortemente la lingua volgare, pure, bisogna sottolineare il fatto che questa grande influenza non ha creato una *koinè* culturale e linguistica sovraregionale; anzi, essa ha avuto solo l'effetto di ufficializzare la prassi esecutiva della scrittura, di evi-

¹¹⁷ *Codex Diplomaticus Caietanus*, (CDC) voll. I-IV, a cura di S. Riciniello, La Poligrafica, Gaeta, 1987-1991.

¹¹⁸ G. Contini (ed.), *poeti del Duecento*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, p. 7.

¹¹⁹ G. Varanini, *laude dugentesche*, Antenore, Padova, 1972, p. 3-4.

¹²⁰ P. Trifone, *Roma e il Lazio*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di F. Bruni, UTET, Torino, 1992, pp. 545.

denziare le coincidenze e le analogie linguistiche preesistenti rendendole omogenee rispetto al latino e di accelerare il *betacismo*, segno che contraddistingue la produzione prima citata rispetto alle composizioni coeve prodotte in territori non influenzati dal monastero benedettino¹²¹. Altro fattore poi, di forte differenziazione e prova evidente di una cultura linguistica totalmente differente è la mancata trasformazione, presente invece proprio nei *Placiti* prima citati, della *Kw* a *K* in *Kelle*, *kella* o *ki*.

Tornando alla questione della scrittura, e ragionando sulla formazione di una identità culturale regionale compiuta, dobbiamo renderci conto di come, l'adozione della scrittura beneventana, non fosse solo un fattore di identità longobarda, bensì anche un punto determinante di distinzione tra due entità statali contrapposte, soprattutto dopo la nascita del regno Franco e la sconfitta di quello longobardo. Rinunciare alla *minuscola carolina* ed adottare il corsivo benedettino fu quindi, oltre che un gesto politico di chiara e fiera indipendenza, anche un segno d'identificazione nazionale e di sopravvivenza culturale senza precedenti. Lo stato beneventano si ergeva a potenza territoriale anche contro il potere di Roma e la presenza di uno stato altrettanto indipendente quale era la *Terra Sancti Benedicti* era garanzia di continuità rispetto alla dominazione carolingia.

Il monastero di Montecassino si pone così, oltre che mediatore tra ben precisi equilibri politici, anche come perno politico di tutta l'Italia centrale ed unico punto di riferimento per ogni sviluppo culturale fino al XIII secolo:¹²² si pensi solo agli sviluppi avuti dalla tradizione cronachistica (longobarda e non) ed agiografica: dall'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono all'*Historia Normannorum* di Amato di Montecassino e poi al *Chronicon Riccardi de S. Germano*, dalla *Vita Sancti Secundini episcopi troiani* di Gauiferio di Montecassino¹²³ al *De viribus illustribus Casinensis Coenobii* di Pietro Cassinese¹²⁴. Anzi, su queste due ultime opere è bene aggiungere qualcosa in più, visto che dell'opera di Paolo Diacono e di quella di Amato già esiste una ricca bibliografia.

L'opera di Gauiferio, collocabile interno al Mille (e quindi nella scia di quel rinnovamento spirituale e culturale che Montecassino si avvia a costruire) è interessante, non solo perché mantiene intatte tutte le problematiche prima avanzate e discusse, ma anche perché, il suo carattere agiografico, è commisto, in una sorta di *reductio* tematica, al ciclo delle leggende troiana. Nella vita di San Secondino infatti, vengono inseriti *volgarizzamenti* derivati dal ciclo dardanico - che in quel tempo erano argomento comune nelle *scholae* - ed a questa materia poetica vi unisce abilmente una complicata tecnica di elocuzione ornata e stilisticamente accettabile che ci fanno pensare ad un autore culturalmente elevato e dotato di buone conoscenze del sistema letterario classico ed altomedioevale.

La seconda composizione invece, anch'essa ascrivibile a quel periodo, riveste un'importanza, se vogliamo, anche maggiore e non per motivi stilistici, costruttivi o letterari, ma perché è il primo (e forse unico) esempio di una storia letteraria *ante litteram*, limitata al solo ambiente cenobitico cassinese ed è l'unica testimonianza pervenutaci del clima culturale, degli studi e dell'opera dei diversi intellettuali che qui operavano.

¹²¹ I. Baldelli, *scongiuri cassinesi del secolo XIII* (1956), e *glosse in volgare cassinese del XIII secolo* (1958), entrambi raccolti in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica, Bari, 1983, pp.105-110 e pp. 33-35. In proposito, i due saggi citati sono importanti anche relativamente allo studio di altri documenti conservati negli archivi cassinati ed egualmente necessari allo studio delle varianti linguistiche del volgare al tempo della sua formazione, cioè: il cosiddetto *scongiuro aquinate* (contro il morso del serpente), lo *scongiuro cassinese* (contro le ferite riportate in battaglia), il *Carmen Paschale* del poeta latino-cristiano Sedulio e le *Ystorie* di commento ai testi dei già citati *Exultet* (M. 542).

¹²² G. Cavallo, *libri e lettori nel Medioevo*, Laterza, Bari, 1977, p.103.

¹²³ G. Vidossi (a cura di), *Alfano da Salerno e Gauiferio di Montecassino*, in *Le origini. Testi latini, italiani, provenzali e franco-italiani*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956, pp. 380-419.

¹²⁴ *Idem*, pp. 580-585.

Quindi, primo documento non solo religioso e storiografico, ma anche critico-letterario. Il suo autore, il romano Pietro dei conti di Tuscolo, *cartularius et scrinarius* dell'archisterio, è erudito severo e cosciente del clima culturale e del rinnovamento rappresentato da Montecassino e per questo è ben consapevole del suo operare cronachistico, agiografico, esegetico. Ciò che ricaviamo dai suoi scritti non è solo la biografia dei vari letterati operanti in quello *Studium*, di per sé fattore già importantissimo, ma anche il catalogo delle loro opere con tanto di scheda bibliografica. Compito quest'ultimo, compiuto con notevole attenzione e dopo ricognizioni accurate sui codici della biblioteca ed attraverso indagini accurate sulla stessa storia dell'opera trattata. Ne risulta un quadro complesso certo, ma anche chiaro, biobibliografico e culturale insieme, preziosissimo per comprendere oggi cosa veramente fosse quel centro monastico per il suo tempo e per la sua zona geografica di attrazione.

4. Per una analisi comparata dei poemi d'Adone.

4.1 *Introduzione.*

Ad una prima, sommaria analisi, i due poemi mostrano subito alcune condizioni che dovranno essere prese in considerazione durante l'elaborazione critica comparata, e cioè: l'eccessiva lunghezza, la contestualizzazione di strutture narrative diverse, la dilatata concezione dello spazio narrativo, l'uso smodato di metafore, anafore e figurazioni espressive per quanto concerne il Marino, la sobrietà della lingua, la pacatezza dell'espressione poetica, la quadratura della forma poetica, la spazialità contenuta dell'azione narrativa, l'uso classicistico del mito per il Tarcagnota.

Il poema del gaetano si presenta subito come componimento d'occasione, più improntato verso una forma narrativa breve e quasi madrigalistica (nel senso musicale del termine), se non teatrale e già intrisa di quei caratteri di impronta sonettistica che sono il tramite più certo tra il preseicentismo ed il seicentismo vero e proprio. Infatti, i molteplici aspetti che già nel poema di Tarcagnota interessano il lirismo e la narrazione oziosa ed intellettualistica, stili consoni al cortigiano, provengono tutti dalla pratica poetica esercitata nel sonetto e sono più forti e presenti, a livello analitico delle influenze esercitate da poema cavalleresco. Sia pure basando la loro analisi esclusivamente sul sonetto, questa condizione ci è presentata, proprio per la forte influenza che essa eserciterà sul futuro poetico seicentista da Getto e Sanguineti che hanno evidenziato come il linguaggio poetico del sonetto fosse oggetto di diversa applicazione letteraria¹²⁵.

Il linguaggio sonettistico dunque, sia pure limitato in pochi versi, esprime una capacità compositiva ed espressiva che informa la poesia del tempo a tutti i livelli ed in tutte le forme e gli stili. Non deve meravigliare allora se, quegli stessi contenuti stilistici ora citati, li ritroviamo poi in un poemetto di intrattenimento quale è l'*Adone* di Giovanni Tarcagnota. Di fronte all'adozione solita della stanza, si rinuncia al linguaggio epico/eroico dell'Ariosto e si fa proprio invece un linguaggio molto più dimesso, intimistico, certamente poetico, ma che non perde le caratteristiche narrative e in un certo senso favolistiche che più tardi saranno proprie invece del sistema narrativo del Tasso. Tarcagnota insomma, obbedisce alle regole stilistiche in uso nelle corti del tempo, mediando tra una posizione linguistica più dimessa nel tono espressivo (quale è il lirismo proprio del sonetto) ed una compositiva, più consona invece alla narrazione di stampo ariostesco, il tutto in omaggio a quelle tematiche dell'*utilitas* e del contemporaneo *delectare* che pure il Minturno aveva progressivamente codificato ed accettato nella sua duplice teorizzazione e che poi verranno riversate completamente ed in maniera più estesa ed idonea alla discussione nel solido trattato *il Minturno o della bellezza* scritto da Torquato Tasso e più volte in queste pagine citato.

¹²⁵ G. Getto, E. Sanguineti (a cura di), *il sonetto*, Mursia, Milano, 1957, p. XXIV.

Le dimensioni diverse della struttura delle due opere, trova un suo unico, pratico punto di unione nello sfruttamento delle fonti classiche: più o meno le stesse, sia per Marino che per il Gaetano ed anzi, con più di un debito del primo nei confronti del secondo. Se entrambi infatti, hanno rinunciato alle fonti di ispirazione mitologica solita (cioè sia i greci classici che i latini dell'*aurea aetas*), pure, entrambi, si sono fatti carico di ricorrere alle fonti ellenistiche quali Claudiano, Nonno di Panopoli, Floro conciliandoli con le fonti di ispirazione a loro contemporanea, dall'Ariosto al Petrarchismo e fino al Tasso¹²⁶. Soprattutto G. B. Marino ha avuto la possibilità di attingere alle fonti mitografiche specialmente adottate dal Tarcagnota; in più, le ha sapute perfettamente integrare, non nel Classicismo o nel Petrarchismo imperanti, da cui cercava di distaccarsi in vista di altre vie e soluzioni produttive, ma in una forma poetica fluida, magmaticamente aperta alla novità espressiva e ricca di codificazioni simboliche altamente descrittive ed immaginative che travalicavano la realtà poetica del Tempo. Se possediamo documentazioni inoppugnabili della fama letteraria conquistata dal poema nel suo complesso, allora, dobbiamo ammettere che la professionalità del poeta napoletano, qui più che altrove, è stata immensa, sia per l'individuazione dei gusti del pubblico che per la scelta delle radici letterarie da inserire e sviluppare nel contesto del poema.

Dall'altro lato, anche Tarcagnota, scegliendo di descrivere il mito di *Adone*, tema trattato anche dal Dolce e dal Parabosco,¹²⁷ in effetti, si colloca, nell'ambito del suo specifico contesto critico e letterario, in uno spazio del tutto isolato rispetto alla poesia ed alla mitografia del tempo. Il Petrarchismo proposto da Pietro Bembo ha infatti spostato l'attenzione dei poeti cinquecenteschi su tematiche e momenti della poesia che non si discostavano di molto da quelli offerti dal Petrarca nel suo *Canzoniere*, con ciò comportando addirittura o una genia di poeti che scrivono soltanto nello stile di quello reputandolo il più perfetto per l'espressione vera del sentimento poetico, oppure una teoria di autori i quali, da un lato cercano di obbedire alle formule proposte e nello stesso tempo cercano di mantenere vivo il senso dell'*utilitas* umanistica; dall'altro, rifiutando l'imposizione di quelle canonizzazioni, vanno a cercare altrove (nel mito, nella poesia dialettale, nelle tradizioni popolari) quell'ispirazione che – sono convinti – non può venire solo dalla mimesi petrarchesca o ciceroniana, così avvicinandosi alle teorie estetiche emergenti ed in questo modo - proprio come nel caso del nostro autore gaetano - (involontariamente) collocandosi a pieno titolo nel nuovo che avanza.

Il secolo XVII, lo abbiamo dimostrato in precedenza e qui con forza lo ribadiamo, almeno in letteratura non è nato nel 1600, bensì, esiste già nei procedimenti poetici ed estetici fioriti intorno alla metà del secolo precedente quando, le risposte date alle domande poste dall'esaurirsi del movimento rinascimentale, non erano più sufficienti a soddisfare il bisogno di nuove formule, modelli e sistemi critici che si adattassero alle contraddizioni ed agli sconvolgimenti culturali, economici, territoriali e religiosi sorti dal contesto europeo nel corso del periodo d'oro rinascimentale (1505-1527). Si capirà allora come, per poter affrontare in maniera adatta il commento comparato delle due opere, dovrà essere necessario lavorare sulle tematiche trattate in entrambe, così da non dover tenere conto né delle diverse lunghezze, né delle diverse condizioni poetiche in esse insite.

L'oggetto poetico scelto ha quindi pregi, se naturalmente li trattiamo nella maniera accennata, che sono già indicatori chiari di quella continuità con la poetica che il Seicento ricava dal secolo precedente. Anche a livello di misura, grazia e decoro – fattori che saranno sostituiti da stravaganza, ampollosità ed artificio tecnico – il XVII secolo continua ed approfondisce le aspirazioni della poetica cinquecentesca, vi aggiunge una disposizione d'animo rivolta alla

¹²⁶ M. Beer, *romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1987; Guglielminetti (a cura di), *Petrarca e il Petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Paravia, Torino, 1977; P. Larivaille, *poesia e ideologia. Letture della «Gerusalemme Liberata»*, Liguori, Napoli, 1987.

¹²⁷ G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, cit., p. 43.

sensibilizzazione immediata del fruitore, annulla consapevolezza critica per privilegiare la sensibilità e la primaria, schietta ispirazione.

Il concetto edonistico della poesia è già oggetto di accesa discussione nell'immediato finire del secolo XVI in tutta la trattatistica sulla poesia, dal Castelvetro al Riccoboni e poi fino alle posizioni (già completamente estetiche) dei *Ragguagli di Parnaso* (1612) del Boccalini; da qui alla poetica marinista il passo è ancor più breve, oltre che sostanziale.

Solo in questa maniera si giustificano allora le prese di posizione, decise e chiare, che per esempio lo stesso Marino assume nei confronti della rinuncia alla tradizione sia classica che italiana, almeno così come oggi la intendiamo. Egli infatti, solo grazie al rifiuto d'aver «*dalla sua parte e Dante e Petrarca e fra Guittone e tutta l'altra Genia*» e solo appellandosi e proponendosi «*a' vivi che sentono*» e non ai morti o ai pedanti, può davvero inserirsi sul sentiero tracciato dai contemporanei ed in particolare Tasso (ed in virtù di quanto affermato nel capitolo precedente, possiamo adesso aggiungere anche il Minturno).

Suo primo, specifico obiettivo è quello di trasformare il poema eroico/cavalleresco nelle sue fondamenta, cioè sul sistema narrativo, sulla valenza dei personaggi, sul sistema simbolico. Egli riesce quindi ad imporre un personaggio, Adone, completamente nuovo, *aeroe* nella definizione del Pozzi, che subisce gli eventi o vi partecipa forzatamente. Non è allora l'eroe «*senza macchia e senza paura*» che per il conseguimento di un bene supremo (la vittoria della cristianità, la conquista dell'eroina, ecc.) si lancia nella lotta sprezzante del pericolo. Assolutamente, Adone è anzi il perfetto contrario, ma non negativo; molto più semplicemente, è solo oggetto amoroso, vivo finché qualcuno lo definisce tale all'interno del racconto, presente fintanto che si inserisce in un quadro complesso, fatto di immagini ed invenzioni fuori del comune sentire e miranti solo ad ottenere un effetto. Un valore nuovo, indubbiamente, che però rende estranea ogni concezione critica verso i vecchi modelli narratologici. D'un colpo, ai vari Orlando, Astolfo, Tancredi, si sostituisce un personaggio privo di spessore, la cui vitalità narrativa dipende paradossalmente dagli eventi e dal grado di coinvolgimento che, nello specifico episodio, interessa all'autore. Anche le caratteristiche secondarie, tipiche dei poemi precedenti, vengono completamente rinnovate. Si pensi al fattore encomiastico o alle digressioni autobiografiche (Fileno) ed erudite (Mercurio) disseminate a piene mani nel corso del poema mariniano e non più rispondenti al sistema narratologico tassiano, bensì dotate di vita propria e non più capaci di ricollegarsi al filone originario della storia principale. La vera novità è proprio questa: non siamo più di fronte ad un'opera in cui le narrazioni oggetto delle *microstorie* mantengono il loro valore solo se lette nel complesso della *macrostoria* anzi, accade spesso il contrario: le narrazioni secondarie prendono spunto dal filone centrale soltanto per dare origine ad altre che mantengono intatta la propria dipendenza/indipendenza dal sistema narrativo centrale e da questo possono separarsene in qualunque momento, senza causare danni all'unitarietà e dell'opera stessa. La novità quindi, dell'opera di G. B. Marino, in antitesi a quella del Tarcagnola, non è solo contenutistica o stilistica, ma anche di ordine strutturale. Per questo motivo sono illuminanti le parole di N. Sapegno:

*«egli aveva insegnato come l'arte del verseggiare, ridotta a pura ingegnosità di preziose analogie, di studiate antitesi e di stupefacenti metafore, a esteriore sapienza descrittiva, a pomposa e allettante sonorità, potesse applicarsi con freddo impegno a tutti gli oggetti, in una totale indifferenza del contenuto; aveva creato un nuovo linguaggio ed una nuova tecnica, capaci di offrire un pascolo alla sottigliezza delle intelligenze più aride, ma anche di attrarre con la prestigiosa magia, gli ingegni più caldi e più ansiosi».*¹²⁸

4.2 Il testo, il genere poetico, il tema, la lingua e lo schema compositivo (le «scatole narrative»).

¹²⁸ N. Sapegno, *disegno storico della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, pp. 336-367.

Il testo dell'autore gaetano, edito a Venezia nel 1550, è stato pubblicato per la prima volta in epoca moderna da Angelo Borzelli (*l'Adone di M. Giovanni Tarchagnota da Gaeta*, tipografia di Alfonso Priore, Napoli, 1938), che lo ha editato integralmente ma senza aggiungervi il necessario apparato critico-esplicativo. Per questo motivo abbiamo pensato di inserire come opportuna appendice, prima di tirare qualunque anche momentanea conclusione, la nuova edizione del testo in oggetto, curando filologicamente la stesura, la cura e l'organizzazione delle annotazioni e della parafrasi su di esso.

Sulla data di pubblicazione dello scritto di Borzelli va anche segnalata un'incongruenza. La data di pubblicazione dello scritto, e ciò compare anche sulla copia in nostro possesso, viene dal Getto¹²⁹ indicata nel 1938 (e noi a quella facciamo riferimento). Altri autori però, che a lungo si sono occupati di studiare la figura del nostro Gaetano¹³⁰, segnalano in verità un'altra data e precisamente quella del 1898. Ora, delle due l'una: o Getto si è fidato di chi ha pubblicato prima la notizia relativa all'esistenza dello studio borzelliano (e cioè il Torraca), oppure, il filologo napoletano lo ha ristampato almeno una volta e la copia giunta sino a noi (un altro esemplare dell'opera del Borzelli è conservata a Napoli) sarebbe allora soltanto una ristampa, o tutt'al più una seconda edizione riveduta che sarebbe altrettanto utile rintracciare così da poterne controllare tutte le varianti testuali e determinare il tipo di lavoro condotto su di essa. Infatti, stabilire l'esistenza reale del testo e la sua data di pubblicazione di per sé serve a poco, ma se pensiamo alla quantità di notizie che potremmo ricavare solo ragionando sulle tecniche filologiche adottate o soltanto confrontando i due testi già sarebbe lavoro pienamente ripagato, per tacere del problema filologico in sé: spostare infatti la data di edizione del poema in epoca moderna significa anche rivedere all'indietro tutte quelle metodologie e tecniche filologiche di indagine e ricostruzione testuale che in Italia si collocano ai primi anni dieci del Novecento, sulla scia del Momsen e della scuola tedesca, e che vedono in Pio Rajna ed altri autentici pionieri: a questo punto invece, qualora si avvalorasse l'ipotesi da noi avanzata, quegli studi sarebbero da addossare ad una scuola autoctona, precedente alla scuola di Rajna ed influenzata dalle ricerche di studiosi come Del Lungo e Carducci (o contemporanee a De Sanctis) e non già legata a radici extranazionali e studi e correnti della critica che non possono collocarsi (*maxime*) più indietro degli ultimi due decenni del XIX secolo¹³¹.

I.

*Ne l'ardente stagion, che in ciascun prato
secca ogni vago fior¹³², ch'odor rendeva;
era già Phebo¹³³ oltre il merigie¹³⁴ andato,
e partendo men caldo il ciel faceva¹³⁵;
quando la Dea, c'ha il bel suo Adone a lato
(Tanto l'esser lungi le doleva)
per c'ha partir tutta si strugge, e pensa
come farà a temprar sua voglia accensa¹³⁶:*

¹²⁹ G. Getto, *Marino e i Marinisti*, vol. I, UTET, Torino, 1954, p. 63.

¹³⁰ A. Cervone, *Il letterato Giovanni Tarcagnota*, in «GG», a. X, n° 4, 25 aprile 1982, pp. 13-16 e n° 5, 25 maggio 1982, pp. 6-11; ancora, dello stesso autore, *Giovanni Tarcagnota*, Russo, Caserta, 1984; G. Andrisani, *Giovanni Tarcagnota*, in *Diario Casertano. Persone e vicende*, Gazzetta di Gaeta (Quaderni della), 1994, pp. 241-253.

¹³¹ M. Pozzi, *la scuola storica. Arturo Graf, Rodolfo Renier, Alessandro Luzio*, in *la critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, vol. I, Pagine, Roma, 2000, pp. 17-40.

¹³² *Ne l'ardente ... vago fior*: l'estate.

¹³³ *Phebo*: il sole.

¹³⁴ *oltre il merigie andato*: oltrepassata l'ora del meriggio ed avvicinandosi il tramonto.

¹³⁵ *e partendo... facea*: ed allontanandosi si rinfrescava l'aria, sino ad allora opprimente per la calura estiva.

II.

*E quasi anchor non l'abbia quel dì visto,
sel reca in seno, e a sé forte lo stringe:
ringratia¹³⁷ il ciel d'un così fatto acquisto,
e Amor, che a' suoi piacer più ogn'hor la spinge:
pur non che ha nel petto, acerbo e tristo,
che il viso di pallor spesso lo tinge;
ne satia¹³⁸ mai mira il suo amante tutto,
quasi presaga del futuro lutto:*

III.

*Si sente non so che dentro il petto,
che fra tanto piacer può far mesta¹³⁹;
non sa veder, che sia, che fa imperfetto
quel gioir, che il figliuol nel cor le desta;
onde, come che ha il cor pien di suspetto,
per evitar, se può, qualche tempesta;
li ricorda, e ridice mille volte
quel, che gli ha detto, e ch'ei non ascolte¹⁴⁰:*

IV.

*Fuggi (li dice)¹⁴¹ caro signor mio,
fuggi i leon, fuggi i cinghiari fieri;
lasciam la gloria, e insieme ancor il desio
d'una tal caccia a più forti guerrier¹⁴²:
a questa bella man, che il cor m'aprio,
e l'empì poi di sì dolci pensieri,
s'acconvengono caccie più tranquille;
e gliela bacia mille volte, e mille¹⁴³;*

V.

*Con quella bocca, ove ligustri, e rose,
oro, perle, rubin perdon lor pruova¹⁴⁴,
bacia e la mano, e 'l viso, ove ripose
natura ogni beltà suprema e nuova;
bacia il suo Adon, ne men sente noiose
le fiamme al cor, cui solo restar giova:*

¹³⁶ *temprar la sua voglia accensa*: come farà Venere a mitigare la sua passione per Adone

¹³⁷ *ringratia*: ringrazia.

¹³⁸ *satia*: sazia, soddisfatta.

¹³⁹ *Si sente ... mesta*: Venere sente dentro di sé così tanta ansia per il presentimento di morte che non riesce ad essere tranquilla.

¹⁴⁰ *Onde ... ascolte*: quindi, come chi affannato dal sospetto, al fine d'evitare la tempesta, gli ricorda mille volte quel che gli ha già detto e che lui non ha mai ascoltato.

¹⁴¹ *Li dice*: gli dice.

¹⁴² *Lasciam ... guerrier*: lasciamo la gloria della vittoria ed il desiderio per questa preda a più forti e coraggiosi guerrieri.

¹⁴³ *A questa ... e mille*: a questa mano bella che aprì il mio cuore e la riempi di così dolci pensieri, convengono cacce più tranquille; e mille e mille volte gliela bacia amorosa.

¹⁴⁴ *Con quella bocca ... pruova*: con quella bocca ardente con cui ligustri, rose, oro e perle perdonano ogni confronto.

*ma per c'ha pur gir, sul carro ascende
tratto da i bianchi cigni, e l'aria fende.*

VI.

*Restato il ben garzon su l'erba solo,
lieto più ognor di aver Venere amante,
Venere bella, che con grave stuolo
Di pungenti pensier mosse ha le piante;
non molto sta, che andar per l'aria a volo
gran rumore sente, e par che l'abbia avante¹⁴⁵;
par che il bosco rovini, e che i suoi cani
habbian, che far; né sian molto lontani¹⁴⁶:*

VII.

*S'alza tosto di terra, e le arme prende,
ne già di quel rumor prende spavento:
s'egli con sua beltà Venere accende,
non ha già meno il cor pien d'ardimento:
si muove, e con piacer la caccia attende
tutto a la gloria, et a ben fare intento;
che e' pensa di far sì, che con suo onore
risponda a la beltà l'ardir del core¹⁴⁷.*

VIII.

*Come quando talor pien d'ira spezza
Borea la sbarra, che rinchiuso il tiene,
fa ne boschi sentir la sua fierezza,
e tronca, e svelle ogni alber, che 'l ritiene:
onde il pastor, che se, et il grege apprezza,
e del grege, e di se perde ogni spene;
ode il rimbombo, il gran fracasso vede,
e che il ciel già cader debba, si crede;*

IX.

*Così piena d'orror venia la fera,
da' cani del fanciul del bosco mossa:
ella non me, che un buon torel, grand'era;
co' denti un palmo fuor, di estrema possa;
e si movea nondimen sì leggiera,
che augel pareva, non che animal da fossa¹⁴⁸:
ardenti gli occhi avea, lungo irto il pelo,
spuma in bocca, che ardendo altrui fea gielo¹⁴⁹.*

¹⁴⁵ *Gran rumore ... avante*: rimasto solo, Adone ode un gran frastuono, tanto forte che gli sembra di averlo di poco avanti ai suoi occhi.

¹⁴⁶ *Par che il bosco ... lontani*: è tanto forte il fracasso che sembra che il bosco stia crollando e che i suoi cani, nel cacciare l'ambita preda, si stiano dando molto da fare, in qualche luogo del bosco non molto lontano dal luogo in cui si trova Adone.

¹⁴⁷ Veloce s'alza da terra, raccoglie le armi per nulla intimorito dal gran rumore; capace di far innamorare una dea come Venere, non di meno il suo cuore è degno di atti di coraggio. Si pone adunque pronto all'agguato e con piacere attende la gloria e la vittoria, convinto che il suo onore di cacciatore sarà all'altezza della sua bellezza.

¹⁴⁸ *Animal da fossa* = animale da circo.

X.

*Questo terribil mostro, che a rovina
manda¹⁵⁰ ciò che dinanzi li si pone,
e che una tempestosa onda marina
rassembra, ne la più cruda stagione;
era un cinghiaro, anzi una ira divina,
qual l'antico terror di Calidone,
che forse per punir Mirra, e 'l suo errore,
venia verso il figliuol con tanto orrore¹⁵¹.*

XI.

*Egli¹⁵² avea i can, che lo seguiano, in guisa
conci, c'hormai non è chi gli s'appresse:
a chi per mezzo ha la testa divisa,
a chi le sanne ne la coscia ha messe;
a chi ha aperta la gola, e gli ha recisa
la via da poter trar voci sì spesse:
né ha però avuto il cambio infino ad ora,
che versa da più parti il sangue fuora.*

XII.

*Non più tosto il garzon¹⁵³ la fera vede
Dal folto bosco uscir, per scampar via;
che tutto pien di ardor le è sopra, e crede
con mano oprar quanto col cor desia:
spinge animosamente innanzi il piede,
e di tutto potere un dardo invia;
ma non ne è molto già la bestia offesa,
che altro braccio era ad uopo a tanta impresa:*

XIII.

*si volge¹⁵⁴ con molta ira il porco fiero
verso il suo feritor, per vindicarsi:
non perde anchora Adon di quel suo altiero
coraggio, ne fugir pensa, o celarsi;
anzi senza sviar punto il sentiero*

¹⁴⁹ Così come il vento forte e tempestoso riesce a spezzare la sbarra e nei boschi mostra tutta la sua potenza e fierezza troncando e svellendo alti alberi, per cui il pastore, udendo il rimbombo e vedendo il gran fracasso, crede che stia per cadere giù il cielo sovrastante, così piena d'orrore venne la belva spinta dai cani. Essa, non più grande di un toro, era molto agile, così veloce da potersi paragonare ad un uccello e non ad un animale terribile. Aveva tali zanne, bava alla bocca ed un pelo così irto da incutere terrore al la sola vista.

¹⁵⁰ *A rovina manda* = che distrugge tutto ciò ch'incontra.

¹⁵¹ *Che forse ... orrore* = il riferimento è al mito di Mirra da cui si origina il mito di Adone.

¹⁵² *Egli avea ... fuora* = si noti come la tragicità e la drammaticità della scena descritta, venga volutamente accentuato da descrizioni atroci, somma evidente di quella sensibilità tutta percettiva di cui sarà maestro indiscusso G. B. Marino.

¹⁵³ *Garzon*: francesismo (da *garçon*).

¹⁵⁴ *Si volge ... dome* = Irato il cinghiale si volge verso Adone per attaccarlo né quello accenna minimamente ad allontanarsi e mettersi al riparo, anzi, senza arretrare d'un solo passo, si ferma e si prepara alla difesa mostrando alla belva le armi e pensando a quale tattica gli permetterà di averne ragione senza averne gran danno fisico.

*si ferma, e volge tutto al difensarsi;
mostra a la bestia il ferro, e pensa come
senza aver danno un sì gran mostro dome*¹⁵⁵.

XIV.

*Come mentre che Amor sua madre abbraccia,
a caso con un stral le punse il petto;
onde poi per Adon par, che si sfaccia,
e tanto senta ben, quanto il tiene stretto;
così col trar costui sopra la caccia,
che avanti avea, il primo dardo eletto,
temprato già nelle cote di Amore,
forte le accese di se stesso il core*¹⁵⁶:

XV.

*Onde volto il cinghiar*¹⁵⁷, *per farli male;*
non più tosto egli mirò, che rattenne:
qual mastin, che di notte irato assale,
queto, udendo il padron, torna onde venne;
tal egli, avuto al cor l'ardente strale,
a la vista di Adone, umil divenne;
e quasi un cagnolín li gira intorno
mostrando lieto far quivi soggiorno.

XVI.

O potenza incredibile d'Amore,
che le fiere anco a tanto furor spegni:
non ci meravigliam, s'accendi un core,
che ne la spetie sua fuoco divegni:
non, se vediam del tuo sì fiero ardore,
in cielo, in terra, in mar, ne l'aria, segni;
poi che natura, onde dipende il tutto,
*favor ti presta, per poi corne*¹⁵⁸ *il frutto:*

XVII.

Fu ben strano l'amor di lei, che in Creta
Un bianco toro manado arse cotanto:
fu strano, che giacer potesse lieta
Mirra madre di Adon col padre a canto:
fur simili ardor strani, perché il vieta
Natura; e pentir sol ne segue, e pianto:
ma chi di ciò gran meraviglia prende,
*poi che l'amante vi discorre, e intende?*¹⁵⁹

¹⁵⁵ *Dome* = domare

¹⁵⁶ *Come ... core* = come Eros colpisce a petto gli innamorati, a caso la fiera è colpita da una delle frecce che Adone ha scagliato e che invece erano parte delle armi di Eros stesso. Per questo ad Adone sembra che il cinghiale, più tiene la freccia nel petto, più si raddolcisce poiché pian piano va innamorandosi dello stesso cacciato-re.

¹⁵⁷ Per cui, la belva, invece che attaccarlo, si comporta come quel cane che abbaiando a tutti i passanti, smette soltanto all'udire la voce del proprio padrone e quasi per festeggiarlo, comincia a girargli intorno.

¹⁵⁸ *corne*: coglierne.

XVIII.

*La maraviglia grande, e 'l non più udito
Caso si è, che un così orrendo mostro
Per uom si trovi in modo il cor ferito,
che sen vesta l'umano affetto nostro.
Miracol nuovo e nel mondo inaudito,
e da notarsi con eterno inchiostro:
e pur fu da Amor quel dardo tratto,
ma da Adon, cui fu il duon¹⁶⁰ misero fatto.*

XIX.

*Dapoi che in questo amor si trovò presa
La bella dea, che Cipro adora, e cole;
e Cipro, e 'l ciel lasciò per questa impresa
disposta a far quanto il suo amante vuole:
e perché sen trovava ogn'or più accesa,
sempre il seguia da l'uno a l'altro sole;
onde pareva (o d'Amor forza strana)
a l'arme. Et al vestir esser Diana:*

XX.

*Per questa cagion dunque un dì veggendo
Il figliuolo aguzzar suoi strali d'oro,
semplicemente un suo dardo prendendo
oprarsi anch'ella volse in quel lavoro:
queto dardo ella poi, per quel ch'io intendo,
donò al suo amante, al suo caro tesoro;
che fu lor poi cagion d'amaro pianto,
anzi l'un ne morì, benché assai pianto¹⁶¹.*

XXI.

*Durò quel gioco alquanto, che il cinghiaro
vago¹⁶² del bel fanciul li gira intorno:
né sol non pensa offenderlo, ma ha caro,
né si sazia mirar quel viso adorno.
A l'incontro¹⁶³ il fanciul, che vede chiaro
Suo sforzo vano, teme averne scorno;
che già non sa del porco il grande ardore;
e 'l fiero aspetto omai gli aggiaccia¹⁶⁴ il core.*

XXII.

*Egli ha più volte d'un colpo tratto,
qualor s'ha più dapresso il porco visto;*

¹⁵⁹ Stanze XVI-XVIII = segue un breve quanto felice inno all'Amore, alla sua imprevedibilità ed ai suoi frutti.

¹⁶⁰ *duon*: dono.

¹⁶¹ Stanze XIX – XX = segue la spiegazione di come la freccia d'Amore si trovasse in possesso di Adone.

¹⁶² *Vago* = innamorato.

¹⁶³ *Oncontro*: incontro.

¹⁶⁴ *Aggiaccia*: agghiaccia.

*ma egli v'ha effetto poco, o nullo fatto;
e non sperando omai farne più acquisto,
teme, e sol pensa, ove e' fugga via ratto
il mostro, onde ha già il cor turbato e tristo.
Nuova zuffa; l'un arde, e non offende;
l'altro si guarda, et a ferire intende.*

XXIII.

*Mentre dunque, che pensa il vago Adone
Per suo scampo adoprare al corso il piede,
mutato di sua prima opinione;
che già al suo stesso cor non ha più fede;
il destin, che ogni buona occasione
a terra pon, quando me l'uom si crede;
vi s'interpon; che ecco un forzato vento
gli alza la veste, e scuopre il terso argento.*

XXIV.

*L'accesa bestia quando vide ignuda
La coscia del figliuol di sua sorella,
quande vide l'avorio, che la cruda
Aura scopria, d'ogni merce rubella;
quasi che alcun con man li preme e chiuda
il cor, cui nuovo stral punge e martella;
si sente venir men, si sente fuoco
divenir tutta, e 'n se non ha più luoco:*

XXV.

*Onde senza veder, che cosa faccia,
solo intenta a smorzar l'incendio strano
sopra il dolente Adon tutta si caccia,
per far così l'ardor da sé lontano:
sento che il cuor nel petto mi s'aggiaccia
nel ricordar questo crudo atto, e insano:
ben ha il cor di diamante, o in tutto è stolto
che volge in ciò il pensiero, e asciutto ha il volto.*

XXVI.

*Ella li ficca quelli aguzzi denti
Nel sommo de la coscia, e 'l pone a terra¹⁶⁵;
perché così scemar crede i tormenti,
che li fanno nel cor sì cruda guerra.
Il misero volto a' dolorosi accenti,
che al primo colpo è mezzo ito sotterra;
movea la lingua, e dice parole
da far' i monti gir, resar' il sole:*

XXVII.

Dove se' ora tu dolce mia spene,

¹⁶⁵ E 'l pone a terra = e lo getta in terra perché soltanto così crede di calmare il tormento.

*dove se', che non vedi il mio tormento
dove è il soccorso tuo; perché non viene
come solea; perché è sì tardo e lento?
Quando il vedrò venir caro mio bene?
Quando forse sarò del tutto spento?
Non l'indugiare ohime, vedi ch'io moro,
vedi come pian pian mi discoloro¹⁶⁶.*

XXVIII.

*Mal per me poco i tuoi ricordi intesi;
deh c'ora il provo, ohime, con mio gran danno:
lasso perché la miglior via non presi;
perché non vidi il mio medesimo inganno:
m'avveggo tardi aver amendue offesi,
che soffrir più non posso il grievo affanno:
miser chi troppo in se stesso si fida,
che quando il pensa men, convien che strida.*

XXIX.

*Mi duol ben di morir, mi duole assai,
e tanto più, quanto il modo è fiero:
ma più mi duol, che senza i chiari rai
del bel mio sol veder, cieco ne pero:
che s'io morissi, ove già desiai,
nel grembo tuo, mio paradiso vero;
o che dolce morir, dolce lasciare
le membra, che per te mi fur sì chare.*

XXX.

*Ben so che ti dorrai del caso mio,
quando il saprai, o mia dolce speranza;
ma che mi gioverà, s'a quel tempo io
nol sentirò, ch'avrò cangiata stanza?
Ti prego ben, che non ponghi in oblio
Il nostro amor, che ogni passa o avanza:
che s'io con questa spene il viver lasso,
o quanto lieto a l'altra vita passo:*

XXXI.

*Quanto piacer avrò nell'altra vita,
s'una speranza sì lieta vi porto;
se sopra l'alma già del corpo uscita,
ch'abbi per me di lungo il viso smorto:
chi dir potrà la mia gloria infinita,
chi il mio sommo gioir, chi il mio conforto,
s'una lagrima sola, o s'un sospiro
manderai fuor piangendo il mio martiro?¹⁶⁷*

¹⁶⁶ *Discoloro* = il pallore del volto, segno chiaro della morte che avanza.

¹⁶⁷ Stanze XXVII-XXXI: lamento di Adone morente.

XXXII.

*Con gran pietà queste parole, disse,
interrotte più volte il garzonetto,
tenendo spesso là le luci fisse¹⁶⁸
u' visto avea la dea volgere il petto;
perché sperò il dolente, mentre visse,
di quel, che egli chiedea, veder l'effetto;
ma il suo destin, che a quel fin lo guidava,
qual nebbia, al vento le sue voci dava:*

XXXIII.

*Qual delicato fior, se colto viene,
in breve il suo color vivace perde,
e a poco a poco languido diviene,
ch'era pur dianzi colorito e verde;
tal di Adon, che il martir più non sostiene,
il bel natio color languendo perde;
onde ei depone al fin le frali some,
spesso la bella Dea chiamando a nome¹⁶⁹.*

XXXIV.

*La bestia al fin pur del suo error' accorta,
che vede tutto Adone di sangue tinto;
qual colui, che a mal far l'ira trasporta,
che poi sen' trova in maggior sdegno avinto;
tutta arrabbiata desia di esser morta.
E per non veder più il fanciullo estinto,
e 'l mal che oprato, avea; nel bosco fugge,
u' pentimento, e rabbia il cor le adhugge¹⁷⁰.*

XXXV.

*Poco lungi di Papho era la Dea,
che per ornarvi la sua festa andava;
onde le voci udir già le pareva
del popol, che la festa apparecchiava;
quando le ferì il cuor novella rea
del penar di colui, che tanto amava;
che le pareva d'udir quasi dappresso
Adon, che a nome la chiamava spesso:*

XXXVI¹⁷¹.

*Parevale d'udir flebil lamento,
e fra quel mesto pianto, aita, aita;
onde sentendo al cuor nuovo spavento*

¹⁶⁸ *Le luci fisse* = gli occhi fissi in direzione dell'isola di Pafò dove Venere si è recata poco prima.

¹⁶⁹ Poeticamente ben costruita è la similitudine qui esposta tra la morte del giovinetto e l'appassirsi di un fiore appena colto.

¹⁷⁰ *Adhugge* = distrugge.

¹⁷¹ Stanze XXXV – XXXVI = poco lontano da Pafò era intanto giunta Venere e già si sentivano gli echi del popolo in festa per la sua venuta quando le sembrò di sentire i flebili richiami di Adone morente, così ordinò di volgere indietro il carro e di ritornare al luogo di partenza.

*gridò piena d'orror, e sbigottita;
Ohime il mio caro Adon, che cosa sento?
Che pianto è questo, ohime dolce mia vita?
E con dir questo, il carro a dietro volse,
e insieme ogni piacer dal cor si tolse:*

XXXVII.

*Quando fu presso, e su da l'aria vide
a quella guisa morto il caro amante,
salta tosto dal carro, e piagne, e stride,
e sul terren per duol batte le piante:
quansi uscita di sé ora s'asside,
et ora s'alza si tutta tremante;
si lacera il ben crin, si batte il petto,
né resta al viso far onta e dispetto:*

XXXVIII.

*Que' begli occhi, che far dolce sereno
soleano ovunque gli aggirava a torno,
quasi duo fonti giù nel vago¹⁷² seno
versano umor rigando il viso adorno:
qui si veggono andar volando al meno
mille amor pargoletti d'ogni intorno:
chi di que' biondi crin si fa prigionie,
che per ber, su la guancia il labro pone:*

XXXIX.

*Chi di quel chiaro umor la pharetra empie,
chi se ne bagna il viso, e spruzza l'ali;
chi per ferite far più crude, et empie,
ma di sommo piacer, vi temprà i strali:
vi è chi in diamante scrive, e così adempie
un desio, c'ha di far tutti immortali
quelli lamenti, e farne al tempo schermo;
chi d'udir vago¹⁷³ sta su le ali fermo.*

XL.

*Altri, quale augellin, che intento ascolta
Di sua madre il cantar, per imitarlo;
e che nel fin del canto anco talvolta
con lei s'accorda, per più vago farlo;
ha tutto fiso ad ascoltar con molta
attenzion quel duol, per iterarlo,
e con la Dea nel fin talor s'accorda,
da far pietosa ogni aspe cruda e sorda:*

XLI.

¹⁷² Vago = bianco.

¹⁷³ Vago = sorpreso. Si notino qui le diverse accezioni cui il petrarchismo *vago* andava soggetto nel linguaggio poetico rinascimentale.

*Altri van raccogliendo quel dolce oro,
che doloroso sdegno e spezza, e svelle;
che ne forma un cordon, che tra l'alloro
intesto faccia le tempie belle:
che ne svolge la cocca, e che lavoro
ne fa, per allacciar vaghe donzelle;
che ne fa impresa, che amoroso nodo,
che il tesse d'uno e chi d'un altro modo¹⁷⁴.*

XLII.

*L'afflitta Dea da tanto affanno vinta,
mentre tutta s i lacera e percuote,
mentre si truova dal dolor sì vinta,
che a un modo tratta il petto, i crin, le gote;
tanto innanzi dal duol si trova spinta,
che contra il ciel volge anco amare note;
onde tra 'l pianto, che dal cuor elice¹⁷⁵,
con gran pietà queste parole dice;*

XLIII.

Ahi crudo ciel, che fiero empio consiglio
*Senza ragion contra di me fatto hai:
e tu Giove mio padre, che col ciglio
moderi il tutto, ora al veder ti stai?
Ahi fier Destin, dal cui spietato artiglio
Non si truovò chi scampasse giamai:
ecco ogni sforzo vostro oprato avete
per far, che io di gioir sempre abbia sete.*

XLIV.

*Perché non antevidi¹⁷⁶ io questo stato,
che ita forse in amar sarei più lenta;
e 'l cor mi avrei forse di altre arme armato,
ch'or mi vien meno, e tutto mi sgomenta?
Ma lassa me che por può legge al fato?
Sciocco è colui, che contrastarli tenta:
poco or l'essere io Dea, poco il ciel muove
l'esser madre di Amor, figlia di Giove:*

XLV.

*Poco si stende lungo il mio lamento,
né fa alcun pro, se pur si stende alquanto:
poco mi giova a far meno il tormento
trar dal petto suspir, da gli occhi pianto:*

¹⁷⁴ Stanze XXXVII – XLI = la mestizia della scoperta è descritta dal Tarcagnota, non soltanto attraverso la (successiva) disperazione e lamentazione funebre della dea, ma anche attraverso questi piacevoli quadretti descrittivi intrecciati sul roteare degli amorini, intenti ora a tranquillizzare e consolare Venere, ora a cercare di rianimare il defunto in un parossismo per niente pesante e linguisticamente ben tratteggiato.

¹⁷⁵ *Elice* = sgorga senza impedimenti, solo grazie alla forza della disperazione per la morte dell'amato.

¹⁷⁶ *Antevidi* = prevedi.

*tutte le voci mie sen' porta il vento,
e 'n van mi doglio, in van mi affliggo tanto:
il mio duol senza fine al fin mi porta,
poi che a tanto languir pietade è morta:*

XLVI.

*Ma il male è, che il morir il ciel mi niega,
per far più grave il duol, maggior l'affanno:
ne priego, o lagrimar, che io faccia, piega
le stelle, che al mio mal sì crude stanno:
deh perché ohime chi a tal vita mi lega,
non me ne scioglie, e tronca il mio gran danno.
E raddoppiato il duol nel bel semblante¹⁷⁷,
così seguì verso il suo mortal amante:*

XLVII.

*Ai dolce signor mio chi t'ha qui morto?
Chi è stato sì crudel, che mi ti ha tolto?
Quanto è stato il piacer fra noi più corto
Di quel, ch'altri pensava, e duol più molto.
O d'ogni mio pensier già dolce porto
Chi ti ha così nel proprio sangue in volto?
Come il terren sostien quel fiero e empio
Ch' ha di te fatto un così crudel scempio?*

XLVIII.

*Ben pareva, ch'oggi il cor mi presagisse,
mentre era teco, non so che di male;
pareva ohime, che di nuovo l'aprisse
a parte un velenoso strale;
onde teneva in sé le luci fisse,
come chi teme, e saper non vi vale;
e sentia non so chi dirmi entro al petto,
deh che presto avrà fin tanto diletto:*

XIXL.

*Io, che era cieca al mio gran mal, mi stava
Come chi aspetta il colpo, e non sa donde¹⁷⁸;
che non sa la cagion, che il cor gli aggrava,
e che gliel fa tremar, come una fronde:
onde altro scherno al temer non trovava,
che far le luci mie liete e gioconde,
mirando intentamente il tuo bel viso,
che qui fede facea del paradiso:*

L.

*Deh se tu avessi ohime con maggior fede
udite già le mie voci meschine;*

¹⁷⁷ E raddoppiato il duol nel bel semblante = e raddoppiato il dolore sul viso.

¹⁷⁸ E non sa donde = e non sa da dove proviene.

*che non avrebbe or sì cruda mercede
la fiamma mia, né il mio gioir tal fine:
né tu avresti or (che il cor lassa mi fiede)
pallido il volto e rabbuffato il crine,
che a tanto strazio ohime il tuo troppo ardire,
ti ha indotto sol, per mio grave martire.*

LI.

*Caro dolce mio ben, che lasci sola
Coei che amava te più che se stessa;
non vedi che non posso omai parola
formar, nel miser cor tal piaga ho impressa?
Deh che il gran duolo a me stessa m'invola,
in tanta angoscia m'hai morendo messa:
e sì mi veggo fuor d'ogni conforto,
che ad ogni estrema sorte invidia porto.*

LII.

*Come viver potrò più un'ora lieta
Oime senza te, tesor mio caro?
Misera, che il seguirti mi si vieta,
perché sia il mio martir più crudo e raro.
Come in sì fatto caso il gran pianeta
Non mostra segno d'icordoglio, chiaro?
Ben veggio, che pietade il cielo abborre,
poi che in tanto martir non mi soccorre.*

LIII.

*Chiuse fiorite valli, e piagge amene,
lieti erti colli¹⁷⁹, e voi frondosi boschi,
ombrosa pianta già del mio gran bene
buon testimonio, e voi cavi antri foschi;
e tu bel rio, che ascolti le mie pene;
e 'l mio grave dolor par che conoschi;
abbiate almeno voi di me pietade,
poi che a mercede il ciel chiuse ha le strade.*

LIV.

*Quante volte v'ho io veduti lieti
Rider del mio piacer con la mia stella,
e star su l'ali gli augelletti quieti,
per ascoltarci e in parte e in quella:
et ora o morte ria che ha fatto mieti
ogni mia gioia e mi sei sì rubella,
dove hai spariti via tanti piaceri,
con tanti del mio amor dolci pensieri?*

LV.

¹⁷⁹ *Lieto irti colli* = altro evidente petrarchismo che poi ritroveremo addirittura in Carducci («*la nebbia gli irti colli [...]*»).

*Morte, che ogni mio ben disturbi e fai
Ogni mio bel pensier vano e fallace,
ecco che sei contenta, e sazia omai,
o nemica crudel d'ogni mia pace:
io ti perdonerei ciò che fatto hai,
ciò ch'or fin dentro al cor mi strugge,
e sface¹⁸⁰, se potessi anco a me la vita torre,
che per men mal, il suo immortale abborre.*

LVI.

*Ma tu morte crudel, per far eterno
Il pianto mio, m'ahi tolto il caro amante;
m'ahi tolto seco ogni sostegno interno
di questo afflitto cor smorto e tremante;
onde mi par un crudo orrido inverno
mirar, dovunque ohime volgo le piante;
ne pensi, o poi con torre anco a me vita,
punto scemar di mia pena infinita.*

LVII.

*Sola dunque vivrò qual tortorella,
ch'ha persa la sua dolce compagnia;
ne sarà più giamai cosa altra bella,
che mi rallegrì il cor, come solia:
ei sempre seco avrà fiera procella,
ch'uguale al danno suo, martir desia.
Lassa chi mi fè amar cosa mortale
Ch'a pena appare e spiega al fugir l'ale?*

LVIII.

*Deh che questo mortal viver terreno
A un vago, verde prato rassomiglia,
che sta man¹⁸¹ si vedea di fiori pieno,
or secco è tutto e per gran meraviglia;
ch'ha il serpe ascoso nel più verde seno;
che uccide, quando men vi ha l'uom le ciglia;
così breve è il piacer di questa vita,
così ha gli inganni alhor che è più fiorita.*

LIX¹⁸².

*Quanto è fallace ohimé la vita umana;
con quanto mio cordoglio il provo ora io:
veggio ogni speme sua del tutto vana,
vani li suoi piacer, vano il desio;
e pure (o cosa mostruosa e strana)
non so punto temprar' il dolor mio:
deh che non dee cosa terrena mare*

¹⁸⁰ *Sface* = sfalda.

¹⁸¹ *Sta man* (ovvero: *staman*) = stamani, questa mattina.

¹⁸² Stanze XLIII – LIX = disperazione di Venere sul cadavere dell'amato.

chi vuol sempre col cor sicuro andare.

LX.

*Detto ch'ella ebbe con pietosi accenti
Sempre piangendo, e queste, et altre cose
Da far restar¹⁸³ da la lor furia i venti,
da far le tigri rigide, pietose;
comanda a quelli Amor, che eran presenti
seco, ch'alcun di lor mai non ripose,
fin che la fera trovino, ch'ha posto
sopra Adon l'ungie¹⁸⁴, e a se la rechin tosto¹⁸⁵:*

LXI.

*Non furon lieti a partir gli alati Amori,
per essequir¹⁸⁶ quanto la Dea comanda;
cercan volando e dentro il bosco, e fuori;
chi l'occhio, qua, chi là dintorno manda:
e par, che per averne i primi onori,
a gara ogn'un più muova e spanda:
ritrova finalmente il mostro crudo,
che col pentirsi a l'error suo fea scudo,*

LXII.

*Con piacer tosto li son tutti sopra;
alcun la doma, alcun gli allaccia il piede;
chi lo lega per mezzo, e chi s'adopra
in strigner forte, ove il bisogno vede:
poi per recare a fin così fatta opra,
chi il trae dinanzi, e chi da dietro il fiede;
altri con l'arco, altri con le quadrella
miseramente il percote, e flagella.*

LXIII.

*Quando Venere il vide; ahi crudo, e fiero,
gridò, più di animal, che in selva stanze;
perché m'hai torto il mio caro guerriero,
tutto il mio ben, tutte le mie speranze?
Omai per te sentir piacer non spero,
ne, ch'altro, che languir più omai mi avanze:
qual crudeltà, qual fier desio ti mosse?
Chi ti diè tanto ardir, chi tante posse?*

LXIV.

*Tutto tremando il porco, che teme
di lei, che tanto sdegno, e duol mostrava:
io ti giuro, rispose, o Citerea,*

¹⁸³ Restar = arrestare.

¹⁸⁴ Ch'ha posto sopra Adon l'ungie = che ha ucciso con le proprie zanne Adone.

¹⁸⁵ E a se la rechin tosto = e davanti alla dea, una volta catturata, sia condotta.

¹⁸⁶ Essequir = eseguire.

*per te, e per costui ch'io tanto amava,
per quel fuoco, che tanto il cor m'ardea,
e per quel duol, ch'or senza fin l'aggrava;
per questi cacciator, che preso mi hanno;
per questi lacci, che prigion mi fanno;*

LXV.

*Ti giuro, che il voler mio non fu mai
Di offender questo tuo sì caro amante:
ben è egli il ver, che tosto, ch'io mirai
nel corpo ignudo sue bellezze tante,
di tanta fiamma acceso mi trovai,
che cieco a forza mi sospinsi avante,
per bacciar la beltà, che il cor m'apria,
et ismorzar l'ardor, che in me sentia:*

LXVI.

*Ecco chi ha fatto il mal; toglì, ecco i denti¹⁸⁷;
questi punisci, o Dea, questi flagella;
contra questi acremente ti risenti,
contra lor volgi ogni crudel procella:
e se di questi sol non ti contenti,
ecco le labbra¹⁸⁸ ancor, tronca, puntella:
fa pur del mio fallir cruda vendetta¹⁸⁹,
che il mio mal fare ogni gran strazio aspetta.*

LXVII.

*Mossa a pietà la Dea, che nel mar nacque,
de la fera, che udia così parlare;
comanda, che sia sciolta, e non le spiacque
sentir, che ella ogni emenda era per fare:
alhor tosto il cinghiar non verso le acque
ne andò, per ismorzar le fiamme rare;
ma verso il fuoco, ove brucò le sanne¹⁹⁰,
cagion, onde la Dea tanto s'affanne.*

LXVIII.

*Vener, che al suo languir ritornata era,
al pianto et a le flebili parole;
poi che a l'immense suo martir non spera
miglior soccorso, anzi ognor più si duole;
volta tutta pietosa a quella schiera
di alati amor, da' qua' giamai non suole
iscompagnata¹⁹¹ andar' ovunque vada,
o sia dapresso, o in longiqua¹⁹² contrada;*

¹⁸⁷ *Denti* = zanne.

¹⁸⁸ *Labbra* = bocca.

¹⁸⁹ *Fa pur del mio fallir pura vendetta* = compi pure la tua vendetta.

¹⁹⁰ *Sanne* = zanne.

¹⁹¹ *Iscompagnata* = senza compagnia.

LXIX.

*Figlioli, disse, pria che il sol s'asconda
Portiate in Papho, u' il piacer mai non muore,
questo miser fanciul, che sì profonda
piaga mi lascia in questo afflitto core;
che ivi la più adorata e lieta fronda
del mio giardin, vo che 'l ricopra, e onore;
dove io liete farò di giorno in giorno
crescer col pianto mio l'erbetta intorno;*

LXX.

*Ivi ogn'or si vedrà da questa mano
D'ogni sorte di fior la tomba sparsa;
non sarà il cor da Adon giamai lontano,
ne di chiamarlo ogn'or la lingua scarsa:
e per ch'i non versi ora il pianto in vano,
la gente mia nel mio dolce fuoco arsa
farà lutto solenne del mio affanno,
e ne verseran sangue i monti ogni anno.*

LXXI.

*Gli Amori ad ubedir¹⁹³ vivaci e presti,
coverto¹⁹⁴ Adon d'un bel nembo di rose,
le levarono su tra lieti e mesti
battendo a più poter l'ali amorose:
et ella, che restò; per che ogn'or desti
nel mio cor, disse, ond'io mai non ripose,
muterò il sangue tuo, signor mio caro,
in un bel fior a me dolce et amaro:*

LXXII.

*Poi tolto un odorato e fin liquore;
il sangue che era sul terren, ne sparse;
che gonfio, tocco dal divin umore,
come veggiam talor ne l'acqua farse;
e n'uscì fuori a poco a poco il fiore,
che in vermiglio color del sangue apparse:
e serbò poi d'Adon l'esser sì frale,
che ogni vento lo scuote, che l'assale.*

LXXIII.

*In questo tempo istesso que' crin d'oro,
che non avean gli Amori tolti di terra,
per voler de la Dea, ch'al suo tesoro
non vuol, che faccia il lieve vento guerra;
volgendo sul terren l'un capo loro*

¹⁹² Longiqua = lontana.

¹⁹³ Ubedir = obbedire.

¹⁹⁴ Coverto = coperto.

*breve radice apprendono sotterra,
e lungo il rio, che qui lieto correa,
divengono erba, e 'l nome han de la Dea.*

LXXIV.

*Nel suo odorato, e florido giardino
Piantò poscia la Dea quel fior vermiglio,
che col pianto rigò sera e matino
sparsi i biondi capei, dolente il ciglio:
e di rado fe poi altro camino,
quasi elettosì quivi un dolce essiglio¹⁹⁵;
onde i devoti non troppo spesso
sentir ne' lor bisogni nume presso.*

Un paragone tra i due poemi, a livello strutturale, è quasi impossibile, troppo lungo e ricco l'uno, troppo breve e centrato sul rapporto esistente tra antagonista e protagonista il secondo. Si potrebbe dire che il primo sia soltanto abbozzo mentre il secondo opera sviluppata e compiuta, ma a ben guardare, non è proprio così. Anzi, proprio sulla qualità e consistenza del genere poetico, i problemi di identificazione permangono. Basti pensare che il poemetto del Tarcagnota – assomigliando, per lunghezza e struttura, ad un madrigale drammatico di tipo vocale/strumentale (di cui la tradizione a lui contemporanea cominciava a far uso) – poggia su di uno sviluppo narrativo minimo, pressappoco così scandita:

1. *Stanze 1 – 5*: incontro amoroso di Venere ed Adone ed avvertimenti di quella al proprio amante circa la pericolosità della caccia;
2. *Stanze 6 – 26*: duello e morte di Adone;
3. *Stanze 27 - 34*: lamento ed agonia di Adone;
4. *Stanze 35 – 59*: pianto di Venere;
5. *Stanze 60 – 74*: funerale di Adone.

Il testo è inserito nella classica struttura poetico/recitativa tipica del madrigalismo cinque-seicentesco, modellata sugli equilibri tipici della composizione poetica e musicale di quel periodo e perfettamente al corrente degli esperimenti che le due Camerate fiorentine avevano condotto sulla natura della tragedia.

All'idillio iniziale si sovrappongono scene e momenti perfettamente ideati non solo per la recitazione declamata, ma anche vocalizzata; abbiamo così tutta una serie di stanze che possono essere variamente interpretate e costruite come fossero, di volta in volta, recitativi, ariosi ed arie dal sapore tipicamente teatrale. Se Tarcagnota è stato, almeno stando alla definizione di Guglielminetti¹⁹⁶, una sorta di professionista della scrittura, allora egli è stato certo un «mestierante» molto addentro alla scienza ed alle conoscenze del suo tempo.

Abbiamo già visto come definizioni di questo tipo però, al nostro Gaetano non si addicono, specialmente per la narrazione storica, ebbene, adesso cominciamo anche a vedere quale fosse il suo vero valore di autore poetico, certamente secondario nel panorama del secolo visti i calibri presenti, ma non per questo, pedante e non dotato di senso artistico e letterario. Anzi, è bene sottolineare che proprio il primo aggettivo non è poi così denigratorio; nel Cinquecento il pedante è il vero specchio artistico del suo tempo, è qualcuno che lo conosce e lo vive pienamente:

¹⁹⁵ *Essiglio* = esilio.

¹⁹⁶ M. Guglielminetti, *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria in Italia*, vol. III, UTET, Torino, 1990, p. 365.

«[...] se si considerano le cose un po' più da vicino, l'odio può parere, per questo capo, un po' ingiusto, perché lo spirito pedantesco non è nel Cinquecento così proprio dei pedanti, che anche fuori di loro non se ne trovi in abbondanza, e perché quello che in essi è deriva in gran parte dipende da quello che alita loro intorno. Vero è che essi lo accumulano e lo condensano, come certi apparecchi dei fisici fanno della elettricità»¹⁹⁷.

Il poema del Tarcagnota si presenta perciò un po' distante dalle regole del genere poetico nel suo tempo codificate e si caratterizza più per la brevità che non per la stabilità poetica.

Oggetto della narrazione è più che altro il duello di Adone con la fiera ed il lamento di Venere; a queste due formule narrative, appartenenti *in toto* al racconto originale, il nostro gaetano, da un lato aggiunge l'episodio dell'autopunizione della fiera (una volta resasi conto del dramma causato) e dall'altro toglie ogni riferimento ad eventuali mandanti divini e drammi di gelosia e d'amore che invece, nel mito originario, erano parte integrante della narrazione e specifico *topos* tragico/catartico. Tutto questo, quasi non si volesse distogliere l'attenzione del lettore dal tema centrale dalla passione e dal dramma d'amore dei protagonisti e nello stesso tempo, non si volesse travalicare il fattore esclusivamente di intrattenimento che il tema rivestiva per il pubblico dell'epoca.

Sono sempre chiare, evidenti e rilevanti, lungo tutto l'arco dei 592 versi, le tracce petrarchesche che Tarcagnota ha disseminato, dall'uso del lessico alle forme «anticate» (per usare un termine caro a Cesare Garboli) del linguaggio adottato, sia nell'uso delle singole consonanti (*ph* per *f*) che dei toponimi, dei nomi propri e di tutte quelle forme linguistiche ricavate da altre lingue, come nel caso di *garzon*, evidente francesismo che Tarcagnota utilizza come sinonimo di giovinetto e che in Marino sarà di nuovo presente, non più come forma di vezzeggiativo, bensì come verbo caratterizzante il compimento di una azione («*ingarzonire*»). Anche le figurazioni e le formule poetiche si rivestono di quest'aura antica, di forte derivazione petrarchesca, la quale, a volte viene anche ripresa integralmente dai diversi luoghi del *Canzoniere*, è il caso del *vago fior*, autentica reminiscenza e dei versi 4-5 della I stanza che rifanno il verso, come immagine poetica, al *Zephiro torna*, non a caso una delle soluzioni metriche ed espressive più saccheggiate di tutti i tempi ed in particolare modo dal Seicento, poetico e musicale. E di figurazioni e riprese il poemetto ne è ricco all'inverosimile, segno che in un certo contesto letterario, probabilmente soprattutto napoletano, le forme dell'espressione poetica considerate da Bembo, hanno trovato un forte punto di aderenza. Del resto, avevamo già visto con il Minturno quanto questa dipendenza fosse radicata e fonte di discussione accesa proprio nel contesto napoletano¹⁹⁸.

Nel sistema narrativo ideato dal Gaetano, in assenza di quelle *scatole narrative* che faranno la fortuna di Giovan Battista Marino, possiamo notare una serie di stanze raggruppate tra loro concepite come veri e propri *blocchi narrativi episodici*, i quali, invece che dar luogo a strutture narrative esclusive, eterogenee e volutamente lontane dal contesto centrale, si occupano di inquadrare in misura maggiore e con notevole precisione descrittiva lo svolgimento della scena attraverso minuziose descrizioni dei movimenti, degli orpelli, delle sensazioni dei due contendenti, siano essi Adone e Venere, Adone e la fiera, Venere e la belva o Venere solitaria durante il suo lamento funebre.

In effetti, la struttura narrativa del poema risponde proprio ad una simile struttura quadripartita che vede i tre personaggi principali alternarsi in un dualismo scenico davvero teatrale e di solida tradizione tragica. Al duetto amoroso di apertura segue la fase del duello -

¹⁹⁷ A. Graf, *i pedanti nella letteratura del Cinquecento*, in *attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1916, pp. 189-205 (edito da M. Pozzi in *la scuola storica...*, cit., pp. 54-64).

¹⁹⁸ Cfr. *Infra*, cap. 2 ed anche: A. Sebastiani il Minturno, *Lettere di Messer Antonio Minturno*, Venezia, Girolamo Scoto, 1549, pp. 15-16.

qui spogliata di ogni orpello mitico ed epico e letta solo nella sua dimensione tragica – e quindi la apparente resa, pure essa tragica, dell'Amore di fronte alla morte. Apparente perché, con la trasformazione del sangue di Adone in fiore, la memoria ed il ricordo dell'Amore prendono il sopravvento sulla morte e divengono essi stessi mitici ed immortali. Solo in quest'ultima fase Tarcagnota sembra recepire la lezione dei mitografi antichi concedendo valore, sia al dolore di Venere - donna, prima che dea - che ha perso il proprio amante, sia ad Adone, come amato e personificazione di amore che continuamente rivive nel sacrificio della sua donna (la trasformazione dei capelli di Adone in erba). E sottolineiamo «sembra» perché in realtà non è così: Tarcagnota, ricorrendo a questa formula non ha interesse a garantirsi l'obbedienza ai codici didascalici impostigli dalla tradizione, bensì vuole semplicemente rendere più realistico il dolore della dea, la quale, per ciò stesso, si fa ancor più donna che immortale; per Adone invece, la sua funzione di eroe inconsapevole che il mito nei secoli gli ha cucito addosso è del tutto dimenticata e sostituita con un'innocenza fanciullesca più simile all'incoscienza della gioventù di ogni epoca che non alla forza sacra di quegli eroi che, consci del proprio destino, lo affrontano comunque, senza curarsi di cosa esso ha riservato loro, patrimonio tipologico questo, proprio di tutti gli eroi mitologici ed in particolare epici, da Etторе ad Edipo.

Tarcagnota disegna dunque soltanto un amore giocoso, arcadico nella calma dei tempi, puro nella melanconia che da esso sprigiona ed a cui gli amanti stessi si abbandonano, unico nella tranquilla quotidianità di luoghi paradisiaci, certamente tragico e sensuale allo stesso tempo, ma non certo epico, anzi: semmai, è invece molto vicino all'ideale amoroso delle corti rinascimentali con cui già Ariosto aveva avuto a che fare ed a cui il nostro grazioso e leggiadro poemetto era quasi sicuramente rivolto. Lo dimostrano la scelta delle stanze (ormai retaggio ariostesco latente nella poesia del tempo) l'attenzione al cantare poetico più che al narrare vero e proprio (sicuramente retaggio del virgiliano «*arma virumque cano*»), la cura meticolosa della rima alternata (autentica reminiscenza dantesca sfuggita alla pedanteria ed alla persecuzione petrarchesca inaugurata da Pietro Bembo), l'adozione di una costruzione del verso per endecasillabi che invece dimostra una conoscenza tecnica del gioco metrico avanzata e coerente con la tradizione.

Adone, per Tarcagnota, è una via di mezzo tra l'eroe tipico della tradizione classica, il fanciullo inesperto che vuole incoscientemente provare la virtù e l'ebbrezza della caccia, e l'amante succube delle malie della dea e travolto dal sentimento amoroso. Per questo, a fianco allo scorrere delle tensioni drammatiche, è possibile anche individuare una sorta di conflitto d'autorità che pongono Adone in una doppia condizione che lo separa dal personaggio mariniiano e lo connota anzi in maniera migliore e più umanamente accettabile. Da un lato infatti, Adone subisce l'autorità d'Amore, irrazionale ed indomabile che lo rende schiavo ed incapace di riconoscere il pericolo imminente; dall'altra però, egli è schiavo anche dell'autorità del coraggio e della virtù guerriera, razionali entrambi, che lo pongono in una posizione di non-scelta di fronte al dubbio. Emerge qui, quel primo embrione di *aeroismo* che M. Pozzi ha affibbiato al personaggio di Marino e che Tarcagnota invece trasforma in innocenza quasi infantile e del tutto istintiva¹⁹⁹.

Altra variabile degna di nota è la presenza della punteggiatura, a volte apparentemente pesante, e che invece assolve alla difficile funzione di registrare e normalizzare gli equilibri metrici e di lettura, ulteriore prova questa di una sua appartenenza alla categoria del tragico teatrale, rappresentato o letto che sia, alla maniera del teatro seneciano per intenderci; è interessante notare che queste forme espressive saranno alla base poi, dello sviluppo di tutte quelle tematiche teatrali a carattere sacro e didascalico che i Gesuiti porranno in essere nel Seicento.

¹⁹⁹ Sul dualismo razionale/irrazionale del principio di autorità, è molto interessante quanto L. Lowenthal scrive a proposito de *La tempesta* di W. Shakespeare nel suo *tipi d'autorità ne «la tempesta» di W. Shakespeare*, in G. Pagliaro Ungaro (a cura di), *sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 330-334.

Si presenta dunque, un'altra prerogativa anticipatrice di modelli costruttivi seicenteschi che il Tarcagnota ed il suo tempo mettono in evidenza con fervore poetico e (perché no?) anche con (probabile) totale inconsapevolezza artistica. È chiaro che non abbiamo qui la presunzione di pensare che solo Tarcagnota sia stato capace di anticipare l'intera poetica di un secolo e che solo il nostro Gaetano abbia prodotto qualcosa che meriti l'elogio e la gratitudine dei poetici posteri, per questo, lo ribadiamo, qualora fosse ulteriormente necessario alla comprensione: quei caratteri nuovi e rivoluzionari che Marino pone in termini di ricerca poetica e letteraria sono *tutti* presenti già nel Preseicentismo ed ognuno degli autori che a quel periodo si fanno risalire ha avuto la fortuna di mostrarne una parte, o anche il tutto; loro unico cruccio semmai, fu quello di non avergli dato il giusto peso innovatore che invece i marinisti e prima di tutti il poeta Napoletano hanno saputo dare loro per completezza, realtà e collocazione. Ha pienamente ragione Arturo Graf²⁰⁰ quando difendeva la funzione dei "pedanti" del Rinascimento: essi sono infatti l'anello di congiunzione tra la poetica del Cinquecento e quella del Seicento; essi sono i veri preseicentisti, autori spesso misconosciuti, ma non per questo meno capaci, i quali, nell'ossessiva ripetizione di stili poetici e teorie estetiche, più o meno inconsapevolmente, hanno trasformato quei caratteri di bellezza ideale vagheggiati dai grandi in puro realismo artistico e poi, aiutati involontariamente dalla separazione della Scienza dalla Teologia e dal primo progresso di quella, hanno potuto anche introdurre caratteri nuovi e forme diverse della produzione che hanno costituito l'*humus* primigenio in cui poi il Seicento di Giovan Battista Marino, di Galilei, di Bernini e tanti altri ha potuto germogliare e produrre le sue opere, le sue ricerche, le sue riflessioni.

Funzionale al tessuto poetico è anche l'uso della citazione colta ed in particolare quella di derivazione classicità latina; si badi: parliamo di citazione, al limite d'imitazione della formula linguistica classica e non di rielaborazione letteraria del principio di *auctoritas*. I riferimenti ci sono, ma sono elaborati con fini diversi, non più legati ai canoni estetici, bensì rivolti al semplice arricchimento stilistico e letterario, devono cioè dare decoro al testo e non avvalorarlo ulteriormente. Gli echi catulliani («*gliela bacia mille volte, e mille*»²⁰¹), virgiliani e ovidiani dunque, si sprecano lungo tutto l'arco della narrazione e sovente sono inseriti proprio per dimensionare maggiormente il contesto mitico che altrimenti, imperniato sulla sola storia d'amore, perderebbe consistenza e vitalità.

La cultura cui obbedisce Giovanni Tarcagnota – e contro cui si scaglia ad esempio la *Murtoleide* di Giovan Battista Marino – è quella stessa che nutre il Tasso, cioè la corte e l'accademia, ovviamente l'una e l'altra riportate nei loro contesti storici d'appartenenza. La corte conteneva in sé i principi della virtù politica e della cortesia mondana, l'accademia era invece la scuola delle discipline letterarie e filosofiche, a queste si aggiungeva il circolo di formazione umanistica al cui interno le novità letterarie e le ricerche nel campo teorico o pratico diventavano esse stesse forme didascaliche di apprendimento e di crescita sociale, culturale e civile. Naturalmente, esse si intersecavano e non rimanevano istituzioni sterili e settoriali: l'accademia non era quella che il Settecento codificherà come baluardo imm modificabile ed invulnerabile ad ogni progresso, anzi: essa stessa realizzava la corte, tanto che il letterato non era meno necessario del politico alla vita politica del tempo.

In quelle forme della cultura del tempo, la linea tra assolutismo e classicismo da un lato e sperimentalismo dall'altra corrono attraverso la maggior parte delle poetiche proposte: da Machiavelli a Guicciardini, da Giordano Bruno ai filosofi della natura. Soltanto Baldassar Castiglione e Torquato Tasso rimangono solidamente legati all'ortodossia sistematica ed immobile e lo stesso Petrarchismo si è ridotto ad un forma astratta di galateo amoroso. Tarcagnota è esattamente al centro di queste tendenze: tra il tentativo di attualizzare una nuova ricerca arti-

²⁰⁰ A. Graf, *i pedanti nella letteratura del Cinquecento*, in *attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1916, pp. 189-205 (nuovamente edito da M. Pozzi in *la scuola storica...*, cit., pp. 54-64)

²⁰¹ Tarcagnota, *Adone*, v. 8, IV.

stica e l'obbedienza cieca ed ossessiva alla cristallizzazione delle forme tipiche del Rinascimento aureo. Così facendo, il nostro autore gaetano mostra un abito mentale comune e rigidamente sistematico su cui elabora poetiche e retoriche - certamente esemplate sui trattati di Aristotele, Cicerone o Quintiliano - ma anche strutturate secondo le teorie illustrate dai suoi contemporanei: Vettori, Scaligero, Minturno. Soprattutto Aristotele viene ridotto a metodologia sistematica: dal *corpus* delle sue opere si traggono il sistema del classificare e dell'ordinare; non tanto interessano le descrizioni anatomiche, le descrizioni botaniche o psichiche del *De anima*, quanto il processo cognitivo dispiegato nell'*Organon (I e II Analitici, Praedicamenta, de interpretatione)*. Si continua quindi nel Cinquecento, quello scorporamento delle esperienze e delle analisi *in rebus* che nel III secolo a. C. Alessandro di Afrodisia aveva cominciato ed a cui perfino un platonico e plotiniano come Porfirio aveva messo mano. Tutto questo movimento filosofico non deve meravigliare poiché, questi stessi personaggi, sono gli stessi a cui il Rinascimento si interesserà per le questioni di logica.

L'estetica del Tarcagnota è quindi l'estetica aristotelica, certo appesantita dalla vasta tradizione esegetica e cumulata alle teorie dei contemporanei, ma comunque pura nelle sue premesse di base. La poesia dunque, è mimesi; rappresentazione di ciò che è possibile che sia avvenuto o che avvenga e per questo ha per suo soggetto preferito la favola verisimile e l'unità delle sue parti nel tutto, cui danno valore e specifica caratterizzazione sia la misura della favola e l'unità dell'azione, sia il metro poetico (la stanza e l'ottava rima che sono il metro eroico per eccellenza). A queste teorizzazioni e nuove pubblicazioni e cure si riallaccia poi, il filone della tradizione classica relativa ai naturalisti (Ippocrate e Plinio su tutti), agli astronomi (Tolomeo) ai politici ed agli storici.

Questo sincretismo filosofico, fatto di platonismo ed aristotelismo, permette all'intellettuale rinascimentale (fino a Torquato Tasso), una *forma mentis* diversa, in cui il sistema di pensiero è regolato da una base solida ed aristotelica ed il complesso delle idee, di forte impatto platonico.

«Platone dà lo slancio architettonico, per così dire, alla “fabbrica intellettuale o della mente”, saldamente costruita sull'Organon di Aristotele. Così il dinamismo simbolico delle strutture interne alla natura (il dinamismo del numero, del poliedro, operanti nelle cose), passato da Pitagora nel Timeo platonico, s'identifica per un verso con la teoria aristotelica della potenza e dell'atto, come nel tassiano Malpighio secondo over del fugir la moltitudine, si ordina per un altro verso nelle arti della cabala e della magia: le quali costituiscono più una tecnica del magismo che una fenomenologia inquieta e culturalmente aperta; e del resto, dogmatizzata la teologia o la dottrina angelica (dal Ficino soprattutto, commentatore di Dionigi l'Areopagita), rimanevano disponibili all'esplorazione non tanto le zone occulte dell'anima, quanto i mirabili della natura e la magia naturale»²⁰².

All'opera di quei «pedanti» che Graf difendeva e che qui si riscattano attraverso la figura di Tarcagnota dobbiamo quindi la trasfigurazione del Rinascimento in mito culturale senza confini, in cui l'idealismo decorativo prende il sopravvento sugli ideali umanistici. Il tardo Rinascimento infatti, per sentirsi appieno cittadino di quell'ideale mondo delle lettere, esige ulteriore rielaborazione e decoro della tradizione e perciò ne comprende la vitalità solo attraverso la lente della magnificenza e della Bellezza, autentica visione questa, non molto distante da quegli addobbi di festa o di carri allegorici che caratterizzarono la corte rinascimentale durante le sue feste.

²⁰² E. Mazzali, *Torquato Tasso. Prose*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1959, p. XXI.

Non così altrettanto semplice e schematica è la struttura dell'*Adone* di G. B. Marino²⁰³. I venti canti in cui il napoletano distribuisce la materia poetica sono una fitta rete di connessioni, miti, narrazioni ed avventure le più disparate possibili e rivolte verso quella intellettualistica ricerca dello stupefacente che metteva insieme ingegno poetico, genialità creativa ed impegno estetico.

«*Il vender fole ai garruli clienti*» diventa in Marino una passione in cui miti e poeti antichi fanno mostra di se stessi e delle loro produzioni come in un museo che il poeta attraversa con occhio meravigliato ed a cui non sfuggono i minimi particolari, le forme, le ombre, le luci ed i colori che l'occhio contempla per la prima volta, quasi travolto dallo scoprire una loro presunta, insita magia che tiene lontano ogni idealità politica, religiosa e morale.²⁰⁴ Il poema, nella primissima stesura giovanile, non era composto che da tre libri o canti²⁰⁵ e solo tempo dopo l'autore lo ha prima «*dilatato con digressioni ed altri lussureggiamenti*» in dodici canti (così da non esser da meno alla *Gerusalemme Liberata*²⁰⁶) e poi, forse nel 1616, in ventiquattro, finalmente compiaciuto di «*averlo ridotto a tale ch'è quasi maggior del "Furioso"*»²⁰⁷.

Nel 1620, a Parigi, ne inizia la pubblicazione a stampa presso Pacard, giovandosi soprattutto di una donazione di 1000 scudi avuti direttamente dal Re di Francia.²⁰⁸ Per diverse vicissitudini, la stampa venne interrotta e ripresa soltanto nel 1623, questa volta presso O. de Varennes poiché nel frattempo era intervenuta anche la morte del precedente stampatore; nello stesso anno, presso G. Sarzina, il poema viene pubblicato anche a Venezia col consenso, ma non con la vigilanza dell'autore.

Al di là delle vicissitudini quasi romanzesche del poema e delle aggiunte (*carticini*) che l'autore stesso disseminò lungo l'*Errata corrige* allegata a quella edizione, si vede come la stessa riflessione poetica sui contenuti da esprimere fosse per Marino importantissima e non secondaria ai fini dell'espressione e della sua specifica volontà creativa in quell'episodio ed ai fini di tutti gli equilibri dell'opera nel contesto narrativo generale.

Il problema strutturale quindi, investe molto da vicino quello relativo alla materia poetica ed al mito d'Adone; soprattutto l'analisi condotta su quest'ultimo caso può dar adito a risvolti critici nuovi che raramente sono stati affrontati riguardo alla letteratura cinquecentesca ed all'influenza che le fonti classiche hanno esercitato su di essa. Certamente ha giocato in questo un ruolo fondamentale la tradizione greca ed ellenistica, mediata dalla poesia di Ovidio e di Orazio. Ma certamente, non le era nemmeno estranea, per la scelta dei metri oltre che dei temi, la gran parte della produzione epica antica e contemporanea. Possiamo infatti trovare tracce di questa dipendenza dalla mitografia antica non solo in Ariosto e Tasso, a cui non erano estranei sia i poemi omerici che l'epica successiva (greca e latina, Virgilio soprattutto), ma anche in molteplici lirici minori, mestieranti e non.

Il contatto con il classico, studiato con occhi filologici ed etici, imitato in molteplici venature, è per il Cinquecento (aureo e non) linfa vitale cui abbeverarsi, da considerare pari, per imitazione e modelli, a quelli suggeriti dal Bembo per il volgare. Virgilio, Orazio, Ovidio, ma anche Nonno, Saffo, Esiodo, Igino, Apollodoro e l'*Hypnerotomachia Poliphili*²⁰⁹ (per i canti VI-XI dell'*Adone* mariniano) soprattutto per il racconto del mito in questione sono suggeritori

²⁰³ Per gli studi su Giovan Battista Marino, cfr. su tutti, F. Croce, *Gian Battista Marino*, in *Letteratura italiana. I Minori*, vol. II, Marzorati, Milano, 1974, pp. 1601-1640.

²⁰⁴ «*Le buone poesie nascono dagli ingegni sereni, sollevati dall'aure delle prosperità, e non dagli ingegni torbidi, agitati dalle procelle degli accidenti fortunevoli*» (G. B. Marino, *Epistolario*, I, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Laterza, Bari, 1911-1912, p. 103).

²⁰⁵ G. B. Marino, *Lettera a Bernardo Castelli*, in *Epistolario*, I, cit., p. 48.

²⁰⁶ *Idem*, lettere diverse da Torino risalenti al 1614 o 1615, in *Epistolario*, I, cit., p. 177-180.

²⁰⁷ *Idem*, *Epistolario*, I, cit., p. 216.

²⁰⁸ *Idem*, *Epistolario*, I, cit., p. 290.

²⁰⁹ G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, cit., p. 13 che in *bibliografia* segnala la ricerca di Luigi Foscolo Benedetto (*altre fonti dell'Adone*, in «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», 56, 1910, pp. 121 e sgg.).

incontrastati. Ovidio l'ha raccontato nella maniera più estesa²¹⁰ ed a lui si deve l'aggiunta poetica della freccia scoccata da Eros ai danni di Venere, modello contenutistico e strutturale di rilievo utile ad ogni scrittura e/o rifacimento, non solo nel Rinascimento e nel Barocco visto che il tema già compare nel *roman de la rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung (1275 ca.) e giunge quasi invariato sin a Shakespeare (1583) che immagina un Adone giovinetto, ancora inconsapevole dell'amore.

Oltre Ovidio, una fonte sicura di ispirazione è anche Saffo, e non tanto per il frammento adoneo,²¹¹ quanto per l'inno in onore di Era²¹² in cui la poetessa di Lesbo sembrerebbe avvalorare già la presenza di un esempio di lirica corale²¹³ che non era sconosciuta al Tarcagnota – per i motivi che abbiamo già anticipato sulla forma del suo poema – e tantomeno al Marino. Oltretutto, proprio il Rinascimento, con le sue ricerche sulla forma e sulla identità della tragedia e sul tentativo di instaurarla secondo i canoni dei grandi tragediografi greci, insistendo sulla parità di azione, musica e parola, avevano “inventato” quel genere che definiamo melodramma e che in questo periodo storico si esprime in tutte le forme possibili, dal madrigale drammatico (cioè recitato) al madrigale vocale/strumentale, dall'intermezzo al teatro lirico vero e proprio che si svilupperà in particolare nel Seicento. Per chiudere il discorso sulle influenze, segnaliamo ancora un'altra presenza saffica nella poesia dei due autori in questione e precisamente quel Fr. 31 Lobel-Page che descrive il venire meno delle proprie forze in presenza di un amore non corrisposto e che conosciamo benissimo per l'analogo *ille mi par esse deo videtur* di Catullo (*carme* LI) attraverso cui quelle tematiche giungeranno quasi intatte sino ai romantici²¹⁴. I nostri due poeti “abuseranno” di quelle descrizioni fisiche del dolore e della sofferenza in più parti del loro poema - in maniera più poetica per Tarcagnota²¹⁵, in modi invece più legati allo stupefacente e in più punti distribuiti per G. B. Marino – ricavandole sicuramente dall'unica fonte che cita per esteso questo inno saffico e cioè il trattato dello Pseudo-Longino *Il Sublime* tra i più letti, insieme con la *Poetica* aristotelica.

G. B. Marino comunque e per tornare alla nostra questione, nel suo secolo non è stato il solo a trattare il tema d'Adone; abbiamo infatti anche altre stesure dello stesso mito, quali quella operata da Lope de Vega (1621), I. Gundulic (1628) e J. D. de Visé (1670). Con qualche interessante variazione (un dramma psicologico che termina con il suicidio di Venere) lo ha trattato anche Alfieri e più tardi P. B. Shelley – che traduce nel 1816 l'*Epitaphios Adonidos* di Bione di Smirne (ca. 100 a. C.) e nel 1821 compone *Adonais*, elegia in memoria di J. Keats in cui si mescolano oltre al già citato Bione, anche Mosco di Siracusa e Milton – e lo stesso Keats (*Endymion*, 1817). Su Adone ancora, è interessante segnalare anche le trattazioni romantiche e novecentesche a partire da E. Mörike - che, rifacendosi alla versione teocritea, lo ha affrontato in ben tre stesure (1840, 1855, 1864) – W. Wordsworth (1842), E. B. Browning (1845, ancora una traduzione da Bione di Smirne), G. D'Annunzio (1894), L. von Sacher-Masoch (una favola del 1895) e W. Yeats (1933). Nella raffigurazione pittorica invece, questo tema ha interessato soprattutto proprio il '500 ed il Seicento, a partire dal Tintoretto e Paolo Veronese ed a finire a Luca Giordano.

Le caratteristiche per cui il mito in oggetto ha così interessato la cultura occidentale allora, risiedono soprattutto nelle caratteristiche tematiche della narrazione, in quanto, sia il mito della nascita di Adone che quello della sua morte, rappresentavano, soprattutto nel Rinascimento, il mito della rinascita della bellezza e delle sua immortalità che non si manifesta con una palingenesi, bensì con una metamorfosi. Se si guarda allo svolgimento della narrazione, ci si

²¹⁰ Ovidio, *metamorfosi*, X, 519-552 e 708-739.

²¹¹ fr. 140 Lobel-Page.

²¹² *Antologia Palatina*, IX, 189.

²¹³ C. Calame, *i Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Laterza, Bari, 1992.

²¹⁴ G. Tallini, *note di lezione sul rapporto Foscolo-Catullo*, in *varianti critiche ed altri esercizi. Teatro, musica, letteratura*, «I Quaderni di Pòlemos», Sondrio, 2002, pp. 92-93.

²¹⁵ G. Tarcagnota, *L'Adone*, stanze XLII-LXIX.

rende conto non solo di quanto affermato in precedenza, ma anche di come il sistema narrativo sia composto di episodi ben definiti («*scatole narrative*») e strutturati come episodi a sé che gli epigoni successivi o hanno mantenuto o hanno smontato per estrarne solo alcuni, ben precisi episodi. In breve infatti, il racconto mitologico può essere facilmente riassunto in questa maniera:

1. *I «scatola narrativa» (mito di Mirra):*
 - a. Teiade (o Cinira), padre di Mirra (altrove Smirna), vanta la propria figlia molto più avvenente e bella della stessa Venere;
 - b. la Dea, volendo vendicarsi dell'affronto, con le proprie arti, induce Mirra a provare un inestinguibile desiderio d'amore per il proprio padre;
 - c. protetta dall'oscurità, per dodici notti consecutive, Mirra riesce a giacere con l'inganno con il proprio padre;
 - d. Scoperto l'inganno, cercandola Teiade per ucciderla, con l'aiuto degli dei, Mirra si trasformò nell'omonimo arbusto. Dopo nove mesi, il tronco si aprì e nacque Adone, giovane dalle fattezze bellissime.

2. *II «scatola narrativa» (mito di Adone):*
 - a. Venere, affascinata dalla bellezza del giovane mortale, lo vuole per sé, anche se temporaneamente deve dividerlo con Persefone, altrettanto invaghita di lui, che lo porta nell'Ade;
 - b. Persefone, ad un certo punto, rompe il patto con Afrodite e si rifiuta di liberare Adone;
 - c. Zeus (altrove Calliope) e Orfeo, interpellati sulla questione, decidono che Adone dovrà dividersi, per due terzi dell'anno, con le due Dee, e per un terzo potrà stare da solo;
 - d. Venere però, convince Adone a rimanere nell'isola di Pafos anche per il periodo in cui sarebbe dovuto restare con Persefone, facendo così adirare la Dea degli Inferi.

3. *III «scatola narrativa» (prosecuzione della precedente):*
 - a. Venere avverte Adone dei rischi della caccia, ma questi non l'ascolta e viene ucciso da un cinghiale inviato da Persefone;
 - b. sul cadavere di Adone, Venere, come segno del suo lutto, fa germogliare dei fiori rossi.

A questa struttura generale, noi aggiungiamo alcune varianti che riguardano soprattutto il finale e che interessano i soli nostri due poemi.

a. *I Variante (introdotta da Nonno di Panopoli²¹⁶, è accettata dal Marino ed accantonata dal Tarcagnola):* non è Persefone, bensì Ares, da sempre amante geloso (cfr. il mito di Vulcano e della rete d'oro), che avrebbe ucciso Adone sotto le mentite spoglie di un cinghiale;

²¹⁶ *Dionisiache*, 41, 209.

b. *II variante (introdotta da G. Tarcagnota)*: Adone, lasciato solo da Venere, si scontra con la fiera e la colpisce con una freccia di Eros che erroneamente si trova tra le sue armi; da questa, innamoratasi di lui, viene erroneamente ucciso. Gli Amori, su ordine di Venere, data la caccia alla fiera, la catturano.

c. *III Variante (ancora Tarcagnota)*: Non v'è però vendetta, poiché l'animale, ancora innamorato di Adone e davvero dispiaciuto di aver causato la morte di Adone, la implora lui stesso, impietosendo così la Dea che ordina la sua liberazione;

d. *IV variante (ancora Tarcagnota)*: con grande sorpresa, Venere assiste all'autopunizione del cinghiale che brucia le proprie zanne nel fuoco, conscio del dolore arrecato alla Dea ed a se stesso;

e. *V variante (fatta propria da G. B. Marino)*: alla morte di Adone, vengono indetti i ludi sacri in suo onore (nella migliore tradizione epica); la stessa Venere, lamentando il suo dolore, fa germogliare fiori.

Dallo schema si nota in particolare che è l'ultima sezione narrativa quella che maggiormente ha interessato i poeti cinquecenteschi, e questo non solo perché il tema della morte e quello d'amore si consideravano collegati, ma anche perché, questa tematica era estremamente duttile e riducibile ai fini della composizione anche musicale, racchiudendo in sé i caratteri del tragico, del passionale e del mitico così come erano stati codificati dalla teorica cinquecentesca; si tenga anche conto del fatto che, questo stesso rapporto, nel Seicento, sarà ancor di più accentuato, più che dal Marino, dai suoi epigoni e proprio adducendo quei caratteri del wit, dello stupefacente che invece nell'epoca precedente rientravano nel principio dell'utilitas e/o del delectare a fini esclusivamente catartici. Si noti anche, proprio quei caratteri che Marino ed i suoi sottintendono alla base degli sviluppi formali della loro poesia sono gli stessi che costringeranno la nostra letteratura, fino ad allora alla testa dei movimenti di rinnovamento europei, in un ottuso ed ostentato provincialismo linguistico ed espressivo²¹⁷.

Anche sulla lingua, quanto assodato in precedenza trova nuova e definitiva forma. Ciò che in Tarcagnota è embrionale in Marino è invece consapevolizzato e realistico. Si pensi all'uso del linguaggio per esempio botanico. La quantità di nomi di fiori, piante ed alberi, in Marino è addobbo meraviglioso, magnifico e fortemente intriso di prove metaforiche. In Tarcagnota invece, pur trovando nel testo descrizioni simili, pure, esse si differenziano notevolmente dall'impianto adottato dal napoletano. In Tarcagnota infatti, le descrizioni, le immagini della natura servono a sottolineare la tensione emotiva dei due protagonisti e quindi ad avvalorare la tragicità o la naturalità dell'azione. I nomi dei fiori, degli alberi o gli oggetti naturali che circondano Adone e Venere, quand'anche citati, non sono rappresentativi, non hanno una valenza riferibile alla scena, bensì al personaggio del quale riassumono e completano la descrizione del suo agire drammatico.

«Qual delicato fior, se colto viene,
in breve il suo color vivace perde,
e a poco a poco languido diviene,
ch'era pur dianzi colorito e verde;
tal di Adon, che il martir più non sostiene,
il bel natio color languendo perde;
onde ei depone al fin le frali some,
spesso la bella Dea chiamando a nome»²¹⁸.

²¹⁷ Cfr. A. Asor Rosa, *la narrativa italiana del Seicento*, in P. De Meijer, A. Tartaro, A. Asor Rosa, *la narrativa italiana dalle Origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino, 1997, p. 140.

²¹⁸ G. Tarcagnota, *Adone*, XXXIII.

In Marino tutto ciò invece non avviene; o meglio, avviene limitatamente alla funzionalità di quell'oggetto naturale alla scena descritta ed alla capacità dello stesso di muovere alle sensazioni più intime del lettore.

4.3 *amore, femminilità e femminilizzazione della Natura.*

Sulla condizione generale della donna nel Cinquecento è illuminante, per ciò che concerne proprio l'educazione, il saggio di M. L. King in cui la figura femminile è tratteggiata in maniera precisa ed adeguata soprattutto in relazione alla funzione pubblica e culturale che essa avrebbe dovuto assolvere come cortigiana. Ed è a questa figura femminile che si rivolge il poemetto di G. Tarcagnola: una donna interessata alla poesia, raffinata e dotata di buon gusto, di buon livello culturale, capace d'individuare i modelli etici e morali di riferimento e conformarsi secondo onestà e castità²¹⁹. Problemi cui nemmeno Marino sfugge, anzi: in nome della figura femminile intesa come riferimento sensuale, anche il napoletano dovrà pensare ad una donna simile, certo più abbandonata all'amore sensuale (come nei dipinti del Veronese o di Annibale Caracci) e più sensibile verso quelle affezioni dell'animo che le donne di Raffaello mai ebbero nel proprio DNA. La donna del Seicento insomma, da un lato detiene il senso della pudicizia e dell'onestà come le *Madonne* di Pulzone, estatiche e pure nella loro purezza figurativa e dall'altro mostra i propri difetti, la propria realtà e la propria sensualità abbandonandosi al gioco d'amore come non mai. Si pensi all'apertura del poemetto del Gaetano in cui Adone e Venere sono insieme, immersi in una atmosfera idilliaca, quasi prearcadica, dimentica di quel «*et in Arcadia ego*» che caratterizzerà di lì a poco i dipinti di Poussin. Distesi all'ombra di un albero, certamente reminiscenza del verso virgiliano che apre la I *Ecloga*, i due amanti sono ritratti in un parossismo di immagini dell'estate, stagione idilliaca degli amori, per i Seicentisti metafora della passione umana più sensuale ed immediata, essa è colta nel momento in cui il giorno e la calura estiva cedono il passo alla frescura della notte che, nel calmare la gioia d'amore, non raffredda però le preoccupazioni che colgono Afrodite sul destino del suo amato. Venere infatti, ci viene descritta da Tarcagnola come dotata di una sensualità fuori del comune che non ce la rende più come dea dei miti greci, bensì come donna sicura della propria bellezza, forte del proprio sentimento, mai paga di mostrarsi e mostrare i propri bisogni d'amore.

La descrizione dei baci è salace e sensuale (alla maniera di Ovidio) e la bocca, splendente al pari dei gioielli che decorano il viso, le braccia ed il corpo della dea non fanno altro, in un turbinio di colori, che sottolineare questa vena di diffuso erotismo. Riportiamo qui, ancora una volta, le prime cinque stanze del poema del Gaetano a dimostrazione di quanto andiamo enunciando.

*«Ne l'ardente stagion, che in ciascun prato
Secca ogni vago fior, ch'odor rendeva;
era già Phebo oltre il merigio andato,
e partendo men caldo il ciel faceva;
quando la Dea, c'ha il bel suo Adone a lato
(Tanto l'esser lungi le doleva)
per c'ha partir tutta si strugge, e pensa
come farà a temprar sua voglia accensa:*

E quasi anchor non l'abbia quel dì visto,

²¹⁹ M. L. King, *la donna del Rinascimento*, in *l'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari, pp. 314-357.

*sel reca in seno, e a sé forte lo stringe:
ringratia il ciel d'un così fatto acquisto,
e Amor, che a' suoi piacer più ogn'hor la spinge:
pur non che ha nel petto, acerbo e tristo,
che il viso di pallor spesso lo tinge;
ne satia mai mira il suo amante tutto,
quasi presaga del futuro lutto*

*Si sente non so che dentro il petto,
che fra tanto piacer può far mesta;
non sa veder, che sia, che fa imperfetto
quel gioir, che il figliuol nel cor le desta;
onde, come che ha il cor pien di suspetto,
per evitar, se può, qualche tempesta;
li ricorda, e ridice mille volte
quel, che gli ha detto, e ch'ei non ascolte:*

*Fuggi (li dice) caro signor mio,
fuggi i leon, fuggi i cinghiari fieri;
lasciam la gloria, e insieme ancor il desio
d'una tal caccia a più forti guerrier:
a questa bella man, che il cor m'aprio,
e l'empì poi di sì dolci pensieri,
s'acconvengono caccie più tranquille;
e gliela bacia mille volte, e mille;*

*Con quella bocca, ove ligustri, e rose,
oro, perle, rubin perdon lor pruova,
bacia e la mano, e 'l viso, ove ripose
natura ogni beltà suprema e nuova;
bacia il suo Adon, ne men sente noiose
le fiamme al cor, cui solo restar giova:
ma per c'ha pur gir, sul carro ascende
tratto da i bianchi cigni, e l'aria fende»²²⁰.*

Situazione diversa, ma che qui trova il suo nucleo centrale, è quella offertaci dal Marino, in cui sensualità ed erotismo maggiormente si evidenziano mischiandosi alle molteplici rappresentazioni del reale. Il paradosso sta nel fatto, che per poterle scoprire, certificare e studiare, non si deve ricorrere all'*Adone*, o meglio non si deve partire solo da quell'opera, ma dalla produzione dei suoi molteplici adepti ed imitatori, i quali, attraverso lo strumento poetico del sonetto – che, come affermato in precedenza è il vero modello formale attraverso cui si esprimono le tematiche che ci interessano – creano un nuovo personaggio femminile, non più oggetto di attenzione culturale, ma visto all'interno della sua bellezza (o bruttezza) fisica.

Ciò che interessa è la sensualità o il ribrezzo suscitato nel poeta che divengono estetica. Venere ad esempio, non si discosta molto da quanto predisposto da Tarcagnota, solo mette in evidenza maggiormente non più la propria deità - retaggio di un mito ormai distante e non più suscettibile di altre letture - bensì la propria essenza femminile, mostrata attraverso le minute descrizioni dei gesti, dei sentimenti, del desiderio d'amore; attraverso il fasto della sua corte, specchio della bellezza che promana dall'essere non più dea, o meglio non solo tale, ma so-

²²⁰ G. Tarcagnota, *Adone*, I-V.

prattutto donna, degna di essere amata, degna di amare, di possedere l'*aeroe* Adone come un oggetto che soddisfi la propria morbosità non più repressa da condizionamenti sociali, religiosi, morali. Marino, così come ci toglie l'eroe e ce lo mostra nudo e schiavo, incapace di prendere qualunque iniziativa, ci toglie anche la dea, ma ce la restituisce donna in tutta la sua fisicità e femminilità, totalmente umanizzata e per questo ancor di più dea da adorare ed amare.

Ma la donna del tardo Cinquecento e del Seicento, non assume in sé soltanto caratteri e tipologie letterarie; sempre con momento d'anticipo, già la pittura controriformista, attraverso l'opera di Scipione Pulzone, sembra anticipare, sia pure con motivazioni diverse, queste stesse tematiche. È stato per primo F. Zeri²²¹ a segnalare queste congruenze stilistiche ed espressive, presenti in pittura già prima di Marino e di poco più di un trentennio successive all'*Adone* di Giovanni Tarcagnola. Anzi, la precisazione di Zeri è tanto più importante poiché lo studioso accosta, alla Maddalena della *Crocifissione* di Scipione da Gaeta (conservata nella chiesa di Santa Maria in Vallicella in Roma), proprio i versi di un poeta marinista, A. G. Brignole-Sale²²², così da sottolineare maggiormente la valenza anticipatrice delle nuove proposte iconografiche gesuitiche avanzate dallo stesso pittore gaetano e da Valeriano e Vignola.

Ciò che colpisce nella pala del Pulzone è soprattutto questa figura femminile impersonante la Maddalena piangente ai piedi della Croce. Stupisce la bellezza del suo viso, perfettamente inquadrato in lunghi capelli biondi che ne sottolineano più il carattere petrarchesco e profano che quello tragico e sacro richiesto dal particolare momento. Una immagine quindi, che per la propria luminosità cromatica e drammatica, sembra rimanere quasi estranea alla scena, afflitta da un dolore che è soltanto suo, separato anche dal dolore del Cristo morente.

«[...] Nella Maddalena, in questa bionda Prassede dalla spugna d'oro, vestita di accordi rosati e perlacei un poco aspretti e ghiacciati, è dato di assaggiare una fragranza nuova e penetrante: non perché i freni della ragione vi si allentino, ma perché la sensualità, castigata e repressa nelle vie scoperte e normali, trova sfogo alle sue commozioni entrando nel dominio del morboso e del sottinteso. Nei soavi gemiti di questa bellissima creatura fisica che [...] il Gaetano, cercando di render canonicamente eccipibile la figurazione della Maddalena e accentuandone il sapore pietistico, ha finito con il compiacersene e, stendendo su di essa le più morbide piume del suo cuore, ha trasformato la "bella donna che piange" nella "donna che è bella soprattutto perché piange". Il dolore della Maddalena diviene così ineffabile languore, tenerissimo ripensamento introverso: un primo scandaglio in profondità di quei soffici oceani intuiti e rivelati dalle Erminie, dalle Clorinde e dalle Armide di Torquato Tasso, la cui mesta vena stava oramai spegnendosi sul Gianicolo quando il pennello di Scipione da Gaeta stendeva sulla tela questa Crocifissione».

Inutile sottolineare l'aderenza della descrizione della donna più ai canoni sensuali del successivo Barocco che non ai modelli pittorici controriformisti. Aggiungiamo che il rapporto tra Tasso e Pulzone è molto più che una semplice colleganza di intenti: lo dimostrano la vena poetica di influenza petrarchesca del gaetano e il ritratto dell'autore della *Gerusalemme Liberata* che lo stesso dipinse e purtroppo disperso da più di un secolo e mezzo²²³.

Anche da queste premesse, l'arte barocca rincorre descrizioni femminili del tutto realistiche, imperniate di volta in volta sulla rotondità, bellezza e purezza del seno²²⁴, sulla bellezza in genere e sull'incipiente vecchiezza, sulla gobba, sulle brutture del viso, dei denti o del cor-

²²¹ F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino, 1957, successivamente ripubblicato a cura di A. G. De Marchi, Neri Pozza, Vicenza, 2001, pp. 65-66.

²²² A. Brignole-Sale, *le instabilità dell'ingegno*, Bologna, 1635 (1637 in Zeri), p. 92.

²²³ Sui due sonetti della Biblioteca Carducciana di Bologna, ms. 88 e sul dipinto di Torquato Tasso cfr. sempre F. Zeri, *pittura e controriforma...*, cit., n. 73 e 82, p. 89.

²²⁴ G. B. Marino, *seno*, in G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, p. 373.

po, sulla cecità o sui difetti in genere che si possono ritrovare in tutto il genere umano. Ma nonostante questo, la figura femminile avrà comunque una sua luminosità, una sua parvenza d'inconosciuto che anche quando risulta abbruttita dagli anni o dalla natura, pure, nel divenire immagine, mantiene intatto il proprio potere estetico.

Tornando un attimo alla chioma bionda della Maddalena del Pulzone, dobbiamo anche sottolineare come sia proprio il biondo ad essere oggetto poetico, in particolare nel Marino. Infatti, gareggiando la bella donna con la bella natura, il viso luminoso e la chioma lunga e chiara si animano quasi dello stesso magico sfarzo che denota il personaggio del dipinto romano.

*«il groppo allor, che n' su la fronte accolto
stringea del crine il lucido tesoro,
con la candida man lentato e sciolto
sparse Ciprigna in un diluvio d'oro;
onde a guisa d'un vel dorato e folto,
celando il bianco sen tra l'onde loro,
in mille minutissimi ruscelli
dal capo scaturir gli aurei capelli»²²⁵.*

Altrove, circondata di fasto mondano, la figura femminile ci mostra la sua bellezza in un quadro di estremo artificio descrittivo. La donna bella è infatti ritratta mentre effettua la pettinatura dei propri capelli, azione estremamente sensuale che sembra quasi fermare il tempo della descrizione pur di indugiare sui particolari dell'azione²²⁶. Anche in Tarcagnota i capelli biondi hanno una loro collocazione, ma non la stessa importanza che gli attribuisce il Marino. Oltre Venere, anche Adone ha capelli biondi e dopo la sua morte, gli Amori, su ordine della stessa Afrodite, li depongono lungo il fiume dove divengono erba;

*«E lungo il rio, che qui lieto correa,
divengono erba, e 'l nome han della Dea»²²⁷.*

quindi, riaggiustatisi i propri, la dea continua a piangere il proprio amante. Seppure non è presente una vera e propria idea descrittiva, è anche vero che nell'opera del Tarcagnota, la funzione dei capelli, non essendo essa stessa tale, è invece poetica: diviene cioè l'ultimo ricordo e testimonianza della persona defunta e come tale, le sue spoglie saranno sempre vive attraverso il ricordo del fluire della chioma sua bionda, ora riproposta alla memoria dei passanti sia come erba lungo un fiume, sia come petalo di fiore mosso dal vento e germogliato dal suo corpo defunto. Un po' come fosse un gioco di specchi, l'immagine dell'amato Adone si riflette nei simboli e negli oggetti che Venere osserva durante il lamento funebre né più né meno come la, bella donna vestita a lutto che si trasfigura in *«animata notte»* che rifulge più di ogni aspetto del giorno stesso²²⁸.

4.4 La morte, le feste, la musica. Suntuosità e cortigianeria nell'immaginario poetico tra Cinque e Seicento e nei poemi d'«Adone».

²²⁵ G. B. Marino, *Adone*, VIII, 46.

²²⁶ *Idem*, XVII, 77; ma cfr. anche *donna che si pettina*, in G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, cit., p. 383.

²²⁷ G. Tarcagnota, *Adone*, LXXIII.

²²⁸ G. B. Marino, *la bella vedova*, in G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, p. 374.

Il tema della morte è il più consono ad esprimere una poetica completamente Barocca, sia nel suo antecedente tarcagnotiano, sia nel poema mariniano. L'immagine che ne deriva infatti, soprattutto se la osserviamo nel contesto dell'opera del poeta napoletano, decisamente appare legata - più che a pratiche agnostiche o atee, come del resto sembra ampiamente documentare la ricca tradizione filosofica da Pomponazzi all'anonimo *Theophrastus redivivus*²²⁹ - alle indagini mediche condotte nel Cinquecento in particolare nel campo dell'anatomia e della dissezione dei cadaveri. Possiamo ritrovarvi lo stesso senso indagatore ed il gusto per la magnificenza e la pompa che nei due nostri poemi si traduce in eccessive descrizioni. Queste infatti, abbondano e si fermano lungamente non solo sui tratti del cadavere, ma anche sul clima generale che si respira nell'accompagnamento del feretro di Adone. Si tenga presente che, nel solo *Adone* del Marino, se la morte ed il funerale del protagonista coprono ben 219 stanze,²³⁰ è anche vero che non è tanto la lunghezza della narrazione che impressiona, quanto l'ossessivo, continuo indugiare sulla descrizione del corteo, dei paramenti funebri, del marmo tombale, dell'iscrizione funebre e del trionfo architettonico composto dalle armi del protagonista che viene allestito ad ulteriore abbellimento strutturale del sepolcro e proprio nello stile pomposo del tempo.

E non solo qui si ferma il senso barocco del *planctus* e del *rigor mortis*; anche le parole, giocate sulla loro doppia valenza di oggetto comune e di metafora (è il caso del «*o peregrin che passi, arresta il passo / al marmo, se non hai di marmo il core*»), ancor di più mirano a sottolineare sia il senso del dolore per la morte che la preziosità dell'apparato allestito.

«*Con cento e cento in man faci devote
gran defonto onorar lugubri schiere
vidi, e gente comprata a squadre intere
simular pianti e articular pie note;
ahi, ché 'l loro de l'alma unque non scote
vanità di singulti e di preghiere,
e ampiezza ancor di funeral che puote
se ambizion fa lacrimar le cere?
S'anima, Paolo, dal suo frale scossa
Scende a purgar l'immondo in foco o in gelo
Pompa non v'ha ch'indi ritrar la possa;
ché i lumi accesi da superbo zelo
ben illustran la via d'ire alla fossa,
ma non già quella di salire al cielo*».²³¹

Il marmo del monumento funebre è certamente freddo e duro come può esserlo solo il cuore di chi non si impietosisce dinanzi alla tomba, ma anche è indice della preziosità dei mezzi impiegati e del livello sociale rappresentato dal morto (non dobbiamo dimenticare infatti, che nel Seicento il gusto per la pomposità va di pari passo con l'appartenenza di casta). Il linguaggio allora, fortemente descrittivo suggerisce immagini che ritroviamo comunemente anche nella vita quotidiana e che derivano dalla scientificità progressiva cui la cultura va sottoponendosi in quel tempo, pensiamo agli scheletri interamente scorticati conservati della cappella Sanseverino a Napoli e riusciremo a farcene un'idea.

La morte è un segreto da vincere «*in perscrutandis reconditis naturae arcanis*» e la percezione della morte non è il un dolore, bensì il morboso ed insolito avvicinarsi ad una parte della vita e sentire la vertigine che coglie l'osservatore/spettatore/scienziato nel confrontarsi con

²²⁹ T. Gregory, *Theophrastus redivivus. Erudizione e ateismo nel Seicento*, Morano, Napoli, 1979.

²³⁰ G. B. Marino, *Adone*, XIX, stanze 187-406.

²³¹ P. Pasini, *l'ambiziosa sontuosità dei funerali esser inutile*, in G. Getto, *Marino...*, vol. II, cit., p. 492.

essa ricavandone sensazioni ed emozioni intense e sempre nuove. Lo stesso quindi si verifica in poesia. Non a caso, nell'*Adone* di Giovanni Tarcagnola la morte, pur essendo ancora rivestita di quella *consolatio vitae* che deriva dall'impostazione religiosa, è comunque già rivolta verso situazioni culturali completamente diverse poiché recepisce quello che è il nuovo clima culturale e scientifico coevo.²³² La stessa pittura, per tornare all'applicazione di una metodologia (almeno) pluridisciplinare dell'indagine, sembra interloquire perfettamente con questa concezione, dai corpi del *Giudizio* di Michelangelo e dai cadaveri in decomposizione di molta pittura controriformista ai corpi scorticati e scarnificati del XVI secolo.

Un altro problema è il rapporto tra amore e morte. Il corpo del cavallo del Cavaliere dell'Apocalisse di Dürer - autore che, insieme a Bosch, ricorre spesso nelle nostre argomentazioni - è tanto macilento, quanto dotato negli organi genitali. I corpi michelangioleschi addirittura vivono in una dimensione erotico-carnale che supera ogni immaginazione e che gli costarono la censura e, nei due *Adone*, Venere vive il rito funebre dell'amato in maniera quasi erotica

*«Ultima a tutti, in neri panni avolta,
Venere bella il funeral conchiude,
e con il viso graffiato e chioma sciolta
de le stelle si lagna invide e crude,
battendosi con mano anco talvolta
il bianco petto e le mammelle ignude»*²³³

e dall'erotismo diffuso o latente al sadismo (Venere che dà fuoco alla pira) il passo è breve.

In un dipinto di Nicolas Manuel la morte non si accontenta di trascinare con sé un corpo femminile, ma anzi la stringe e la violenta trattenendola per il sesso. Nei dipinti a soggetto sacro, in particolare quelli riguardanti il martirio di Sant'Erasmo, la scena si gioca sul doppio contrasto esistente tra la meticolosità burocratica, indifferente, senza passione né fretta né violenza del supplizio (l'arrotolare gli intestini), degli astanti e dei carnefici e la quasi estraneità del protagonista: nulla turba la tranquillità della scena, in un gioco di sensazioni che mischia sofferenza e piacere derivandone un sadismo latente che mostra già lo straniamento - tipico della poetica Barocca e caratteristica fondamentale dell'*Adone* costruito da Marino - cui è soggetto il protagonista dell'opera.

Nella pala d'altare, firmata da Saraceni e conservata nel Duomo di Gaeta, lo stesso soggetto è ancora più eclatante, dovendo rappresentare il martirio, non nell'atto finale, bensì nel suo orrido svilupparsi e quindi con una percentuale di sadismo ben più alta e caratterizzante. Nella tela a medesimo soggetto di Orazio Fidani, assistiamo invece ad una vera e propria lezione di anatomia, i personaggi sono nudi, dotati di corpi dalla muscolatura enorme e tutta tesa dallo sforzo, l'apertura delle viscere non è solo operazione burocratica, ma anche principio di dissezione del corpo del santo.

I personaggi, i corpi, la disposizione scenografica e la tecnica di pittura sono più o meno simili, mentre radicalmente diversa è la sensibilità con cui l'eccitazione rappresentata e provocata non invita alla devozione e tanto meno deriva dall'atteggiamento religioso. E gli esempi sono in questo campo molteplici: dall'*estasi di Sant'Agata* del Cavallino - in cui la santa, svenuta per il piacere dell'estasi, accarezza il proprio petto sanguinante, da cui sono stati strappati i seni rotondi e colmi e poggiati su di un piatto - ai vari dipinti aventi per soggetto il martirio di San Lorenzo; dalle punizioni e dalle torture esemplari dei processi

²³² Cfr. A. Tenenti, *il senso della vita e della morte nel Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1957.

²³³ G. B. Marino, *Adone*, XIX, 397, 1-6.

dell'Inquisizione alle descrizioni dei vari digiuni mistici di sante e santi²³⁴, fino alle descrizioni anatomiche dei chirurghi del XVI e del XVII secolo.

La visione della vita è fragile e fugace, ed è assente ogni apertura di eternità. Non sono rari i componimenti che hanno per soggetto la convinzione del carattere effimero e contrastante della vita. E fra le strutture poetiche preferite, quella relativa all'adozione dello stile enumerativo – cioè la catalogazione di parole o frasi equivalenti a quella concezione della vita – è certamente la più interessante e ricca di spunti critici. Si procede così dal rimpianto per la donna morta, eco di petrarchismi e tassismi tra di loro mischiati, dell'ode *Fulvia fu la tua vita* composta dal Casoni, alla litania-scongiuro di *Occhi neri* del bresciano Dotti. La morte allora, non è più *finis vitae*, ma sradicamento dalla vita, inseparabile dalla violenza e dalla sofferenza e mirante ad un sensismo latente che eccita lo spettatore e muove forze elementari la cui natura sessuale è evidente e chiara. Il tema della morte è, proprio nell'ottica del pensiero produttivo del Seicento, una ricerca fundamentalmente centrata sui sensi, sulle capacità di scatenare deliberate e liberatorie voluttuosità che abbiano per oggetto la meraviglia ed il gusto (più che il senso estetico valoriale vero e proprio) del fruitore.

Il senso della morte, lo sfuggirvi e la magnificenza eroica del defunto o del morituro diventano anche, per tornare a Giovan Battista Marino, scenografia magnifica dei propri meriti e della propria vita avventurosa: basti guardare alla descrizione, ricca di mille particolari, del tentativo del Murtola di assassinarlo²³⁵. E non solo queste connotazioni eroiche danno consistenza alla compiuta rappresentazione della Morte. Abbiamo in Marino anche echi quasi catulliani (*carmina*, CI), nel tema del ritorno alla tomba della madre - peraltro *topos* ricorrente nella letteratura del medio Cinquecento e già espresso in misura altrettanto valida da Celio Magno nei confronti del padre²³⁶ - e descrizioni, se non quasi berniniane, almeno equiparabili a molte sculture sepolcrali barocche, nella stanza 203 del VI canto dell'*Adone*, in cui, la scena relativa alla conciliazione di Amore e Morte

«*quella notte in un medesimo tetto
abitanti concordi, ebber ricetto*»²³⁷

viene descritta attraverso l'esposizione, tra il macabro ed il comico (tanto che Amore non può trattenere le risa al mostrarsi della Morte), degli stessi caratteri archetipici della figura cadaverica, certamente tratta dall'immaginario medioevale - la figurazione della peste – ma, come già abbiamo detto, anche derivata da quel gusto per il macabro e per il sensibile meraviglioso che proprio nel secolo del Marino ebbe tanta e prolifica parte²³⁸.

«*Quel teschio scarno e nudo di capelli,
quella rete di coste e di giunture,
che le concave occhiaie i voti anelli,
del naso monco le caverne oscure,
de le fauci sdentate i duo rastrelli,*

²³⁴ R. M. Bell, *la santa anoressia. Digiuno e misticismo dal Medioevo ad oggi*, Laterza, Bari, 1998.

²³⁵ G. B. Marino, *lettera al conte Fortuniano San Vitali*, in G. G. Ferrero, *Marino ed i Marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1954, p. 15 (tutte le citazioni dalle opere del Marino e dei marinisti a lui seguenti, salvo dove diversamente indicato, sono da intendersi tratte sempre dal lavoro esegetico/antologico curato dal Ferrero).

²³⁶ «*Torno piangendo a riverir quel sasso...*» che riprende il verso di Catullo: «*multas per gentes...*», componimento sicuramente conosciuto dal poeta napoletano (G. B. Marino, *in morte di sua madre*, p. 409-410; sul carne catulliano in questione e la sua influenza sulla letteratura italiana, cfr. anche il nostro *Foscolo vs Catullo*, in *Varianti Critiche ed altri esercizi...*, cit., 92-93).

²³⁷ *Idem*, 204, 7-8, p. 107.

²³⁸ Cfr. anche: G. Tallini, *di un dipinto quasi sconosciuto di Giovanni Sebastiano Conca (1680-1764)*, cit., pp.27-42.

*del ventre aperto l'arride fessure,
de' secchi stinchi le spolpate fusa
Amor mirar non seppe a bocca chiusa».*

Ritroviamo però, anche toni elevatamente tragici nel II libro de *La strage degl'Innocenti*, opera poeticamente non proprio felice nonostante il gran favore che l'autore stesso gli accordava, anche rispetto all'*Adone*.

Anche qui, il massacro operato dagli scherani di Erode, partendo da una copiosa letteratura di origine umanistica e rinascimentale (il *De partu virginis* del Sannazzaro, *I quattro libri de la Umanità di Cristo* dell'Aretino)²³⁹, si converte al *gran guignol*, illustrando tutta una serie di truculente scene di strage in cui, intenerimento e sensibilità umane sono accuratamente lontane da ogni tipologia di commozione religiosa e si rivolgono invece esclusivamente ad una visibilità tangibile della scena della strage.

Non si risparmiano al lettore espedienti narrativi crudi e violenti come quello dell'uccisione del bambino nascosto in grembo alla madre,²⁴⁰ né le continue rime tra «*lasso*» e «*sasso*», i paragoni con il mito di Niobe, il gioco di parole tra il bianco del marmo e la bianchezza del corpo cadaverico.

*«[...] Parea morta non già, ma men che viva
di bianco marmo immagine scolpita:
di bianco marmo, se non quanto i figli
fatti i candidi membri avean vermigli»²⁴¹.*

Come giustamente afferma G. Getto,²⁴² la poesia, in queste troppo numerose ottave, si cerca invano; ed altrettanto invano si cerca di individuare quelle «*alte espressioni*» a cui il poeta seicentesco ci aveva abituati. Il senso poetico e descrittivo che ben rintracciamo nella fonte classica del poema e che nemmeno riusciamo a intravedere ne *La Strage degl'Innocenti*, è invece facilmente percepibile in quel *Salvete flores Martyrum* che Prudenziò inserì nell'inno epifanico del *Liber Cathemerinòn*.

*«Salvete, flores Martyrum,
quos lucis ipso in limine
Christi insecutor sustulit,
ceu turbo nascentes rosas.
Vos, prima Christi victima,
grex immolatarum tener,
aram ante ipsam simplices
palma et coronis luditis».*

Altre ben più riflessive, meravigliose, sensazionali immagini della morte le ritroviamo in molteplici componimenti dei Marinisti, di primo e secondo piano. È il caso dell'idillio *La tomba* di P. F. Paoli, in cui le immagini barocche

²³⁹ il giudizio emesso da G. Getto su quest'opera è drastico e per nulla positivo: «*Poesia (quella di Prudenziò) e letteratura (quella dell'Aretino) a cui il nostro autore si rivolge per attingervi parole e frasi, figure e movenze, tuttavia senza sapere raggiungere né l'incanto dell'una né l'eleganza dell'altra, lasciandoci in tal modo un'opera pesante ed afosa, il cui interesse si limita a quello di un'estrinseca documentazione di un clima di personalità e di civiltà*» (G. Getto, *Marino...*, vol. I, cit., p. 44)

²⁴⁰ G. B. Marino, *la strage degl'Innocenti*, II, 66-68, pp. 616-617

²⁴¹ *Idem*, II, 70, p. 618.

²⁴² G. Getto, *Marino ed i Marinisti*, vol. I, cit., p. 44.

*«altri fior non conosco
che quei che Morte ha colto
dal bel sen, dal bel viso in te sepolto»*

si rivestono di una innegabile efficacia drammatica soprattutto nella chiusa

*«e sopra te cadendo
pallido, freddo, muto,
a quell'ossa onorate
potrò pur gloriarmi
d'esser un marmo anch'io tra questi marmi»;*²⁴³

è il caso anche della descrizione dell'Ospedale degli Incurabili di Napoli per mano del Maia Materdona, in cui interessante è il modello figurativo-lessicale («*speranti / spiranti*», «*un suda, un gela, un stride, un grida, un freme, / un piange, un langue, un spasma, un cade, un more*») il quale, in un finto rigurgito moralista che sfocia sempre e comunque nel mal d'amore, ci presenta una chiusa ammonitrice, in apparenza pienamente degna di quei sarcofaghi marmorei che sono l'orgoglio delle nostre chiese barocche

*«Quinci impara, o mortal: dolce è l'errore,
breve è 'l gioir; ma pene amare estreme
dà spesso al corpo, eterne sempre al core».*²⁴⁴

Sempre sull'esortazione a godere, e quindi sulla finitudine della vita sul far della morte, sono interessanti anche altri componimenti poetici, la cui ricchezza non consiste tanto nel messaggio in essi contenuti, quanto nel linguaggio usato, a metà tra la pomposa oratoria sacra e l'artificio poetico.

*«Face non più, ma falce orror v'apporte;
feretro, non faretra; e certi siate
ch'ancor san cangiar l'armi Amore e Morte»*²⁴⁵

ammonisce il Galeani, combattuto tra donne ammaliatrici e dalla beltà tiranna e la consapevolezza di morire, colpito dalle frecce non più di Cupido, bensì della morte stessa.

*«A che, dunque, inalzar tetti iminenti,
s'ogni fasto mortal rapido piomba?
S'altro non resta, a ricettar le genti,
ch'un freddo marmo, una funerea tomba?»*

si domanda invece Girolamo Fontanella, ossessionato dalle delizie della vita e dalla bellezza appena incipriata della propria donna che, «*lascivetta*», continua a farsi bella incurante dell'incombenza della morte. A che serve imbellettarsi, vivere, magnificare la propria esistenza e grandezza se poi non possiamo goderla all'infinito? Ma anche qui, si presti attenzione, non c'è quel senso millenaristico della morte, per cui, giunti alla fine tutto crolla e sola rimane quest'ultima; anzi, questo finto atteggiamento malinconico è esso stesso immagine di una pompa che non va più rintracciata nelle cose dell'uomo, bensì nella morte stessa e nella sua

²⁴³ P. F. Paoli, *la tomba*, pp. 736-737.

²⁴⁴ G. Maia Materdona, *nell'ospedale degl'Incurabili di Napoli*, pp. 776-777.

²⁴⁵ A. Galeani, *essorta alla considerazione della Morte*, p. 816.

incombente presenza. Lo dimostra il sonetto in morte di Claudio Monteverdi che ci ha lasciato Leonardo Quirini. Qui la musica non è nemmeno nelle parole, tutto è costruito sull'idea che il «Padre della Musica» sia solo assopito, che non è solo ingenua metafora palingenetica, ma soprattutto una pausa momentanea dei sensi che si concedono al sonno.

*«O tu che in nere spoglie
del gran padre de' ritmi e dei concerti
l'essequie rinovelli e le mie doglie,
segui gli uffici tuoi dolenti e mesti,
ma pian, sì che no 'l desti;
ch'egli estinto non è, come tu pensi,
ma stanco dal cantar dà al sonno i sensi»²⁴⁶*

Questo tono dimesso, pervaso da una pietà difficilmente esprimibile a parole, attraversa anche argomenti limitrofi alla morte, quali la vecchiaia o la disperazione d'amore che (non corrisposta) conduce lo stesso all'ultima dimora

*«Quando più sano appare, allor languisce;
mentre schivo a se stesso e altrui si rende,
fra miserie la vita egli finisce»²⁴⁷*

oppure tocca tematiche che mai ci sogneremmo di veder trattate nella letteratura di questo secolo, quale la conservazione di un aborto a scopo di studio che ci avvicina lo stesso all'idea di morte comunemente intesa, anche se diversa poiché utile come oggetto di indagine scientifica che concede comunque - nonostante la morte prematura - quell'eternità che si cerca per tutta la vita e che si raggiunge ora, non più come essere vivente, bensì come piccola cavia, «sconcio funesto».

*«Questo, Giacomo mio, sconcio funesto
cui diè morto natale il sen materno,
se maturo nascea, moria ben presto,
e voi d'intempestivo il fêste eterno.
Non so se dolce latte o pianto mesto
Gli sia di quel cristal l'umore interno;
so ben che l'alvo suo fu come questo,
poi che utero da vetro io non discerno.
Vive quasi per voi chi per sé langue;
embrione morì, scheletro nacque,
fatto parto immortal d'aborto essangue.
Uomo impara! Insegnarti al Grandi piacque
Che sia ventre di donna e maschio sangue
Più fral del vetro e men vital de l'acque»²⁴⁸*

Anche nel campo della descrizione dei bacchanali o degli spettacoli teatrali, il senso della rappresentazione della realtà viene espressa da Giovan Battista Marino in maniera idonea e convincente, soprattutto quando, il carattere tipico della festa barocca, viene trasportato, in

²⁴⁶ L. Quirini, *in morte di Claudio Monteverde padre della musica*, p. 988.

²⁴⁷ G. Canale, *il vecchio*, p. 1046.

²⁴⁸ B. Dotti, *per un aborto. Conservato in un'ampolla d'acque artificiali dal signor Giacomo Grandis, fisico anatomico eccellentissimo*, pp. 1093-1094.

tutta la sua magnificenza, nell'età arcadica ed elegiaca in cui si svolge il poema. Di fatti, al Marino, più che al Tarcagnola, non interessa se la pompa descritta sia più o meno in stile con il tempo in cui l'*aeroe* Adone agisce. Mentre il gaetano presenta un protagonista fondamentalmente ancora cortigiano - legato ai riti ed ai tempi propri della corte rinascimentale ed in cui ogni operazione possiede il senso ed il gusto del gioco - il napoletano costruisce invece un altro personaggio, più colpito dalla magnificenza - e quindi più spettatore - che non protagonista vero e proprio. L'Adone mariniano è affetto da *non-protagonismo* - malattia in vero, di solito molto rara nella storia della letteratura - attraverso la quale, letteralmente, subisce tutti gli eventi del poema rimanendo sempre favorevolmente impressionato, sia che si presenti la morte come nell'episodio precedentemente citato, sia che canti l'«*infelice augellin, che sovra un faggio erasi posto a richiamare il giorno*».²⁴⁹

Anche nell'esposizione, il linguaggio ed il lessico hanno una loro preminente parte, potremmo dire proprio musicale, visto che l'autore non teme di ricorrere anche al linguaggio tecnico proprio di quella scienza: è il caso di «*ricercate*»²⁵⁰ - l'intonazione sottovoce che la pratica vocale barocca introduceva all'inizio del canto e che anche qui viene utilizzata - di «*scala*», «*contrappunto doppio*», «*canto figurato*», «*passata*», «*crome in fuga*».

*«fa de la gola lusinghiera e dolce
talor ben lunga articolata scala:
quinci quell'armonia, che l'aura molce,
ondeggiando per gradi in alto essala;
e poi ch'alquanto si sotiene e folce,
precipitosa a piombo alfin si cala.
Alzando a piena gorga indi lo scoppio,
forma di trilli un contrappunto doppio»*

*«par ch'abbia entro le fauci e in ogni fibra
rapida rota o turbine veloce.
Sembra la lingua, che si volge e vibra,
spada di schermidor destro e feroce.
Se piega e 'ncrespa, o se sospende e libra
In riposati numeri la voce,
spirto il dirai del ciel, che 'n tanti modi
figurato e trapunto il canto snodi»*.²⁵¹

È il caso della descrizione tutta della *tenzone* tra musico ed usignolo,²⁵² ed è il caso anche del lessico stesso, intriso di ripetizioni quasi ossessive in tutte le forme e varianti possibili («*ode*», «*udir*»), le quali, invece che dar noia e distacco, sottolineano maggiormente il piacere voluttuoso dato dal canto e la meraviglia che lo spettatore ne ricava ascoltandolo. Lo stesso accade con la descrizione dell'azione del musico:

«udir musico mostro, oh meraviglia,

²⁴⁹ G. B. Marino, *Adone*, VII, 26-56, pp. 110-115.

²⁵⁰ «*Son ricercate flebili e soavi*», *Idem*, VII, 31, 8, p. 112; non era certamente sconosciuto al Marino, sia il carne in esametri latini scritto dal gesuita Famiano Strada, né l'elogio onomatopeico del canto dell'usignolo composto da un altro gesuita, il Bettini. Ma i titoli ispirati al canto degli uccelli, non sono solo competenza della letteratura e della poesia, ma anche della musica, basti pensare alle varie, virtuosistiche variazioni, toccate e suonate sopra il canto del cuculo che imperversano lungo tutto l'arco del Barocco, non solo italiano, ma anche europeo.

²⁵¹ *Idem*, VII, 35-36, p. 113.

²⁵² *Idem*, VII, 33-37, pp. 112-114.

*che s'ode sì, ma si discerne apena,
come or tronca la voce, or la ripiglia,
or la ferma, or la torce, or scema, or piena,
or la mormora grave, or l'assottiglia,
or fa di dolci groppi ampia catena,
e sempre, o se la sparge o se l'accoglie,
con equal melodia la lega e scioglie».*²⁵³

Tutto questo in Tarcagnota, è importante sottolinearlo, non esiste. E non deve esistere se consideriamo come la musica sia concepita dalla teorica rinascimentale. La visione artificiosa e nello stesso tempo sensistica del Marino, seppure codificata già nella ricerca sul dramma per musica condotta dalle *Camerate Fiorentine*, pure, non risponde ancora alle aspettative proposte dal Seicento. La *teoria degli affetti*, cioè la sensibilizzazione naturale dello spettatore attraverso la pratica sonora (vocale e strumentale) infatti, non ha fatto proprio, come obiettivo primario, il solo aspetto del gusto e del mirato sensismo essendo ancora fortemente legata alla questione imitativa. Lo stesso teatro paventato dai Gesuiti, pure esso tipicamente seicentesco, ancora non manca di obbedire alle regole ed ai canoni della produzione del Rinascimento e della Controriforma.²⁵⁴ Per cui, come la poesia del Preseicentismo si muove in un guado, così accade anche per la pratica musicale. Anzi, soprattutto questa, sorretta da una teoria e da una tecnica di prim'ordine, sta sperimentando soprattutto a Venezia forme e stili nuovi (i due Gabrieli, Monteverdi, Zarlino) che proprio nel Seicento inoltrato daranno vita al Barocco musicale. In questo momento però, occorre ripeterlo, sono ancora divisi tra il Sistema Armonico Modale (SAM) rinascimentale e la sperimentazione di un Sistema Armonico Tonale (SAT) che comunque tarderà ad affermarsi.²⁵⁵

Addebitare quindi a Tarcagnota motivazioni e tematiche che mai avrebbe potuto trattare - e che invece è l'incomprensibile pretesa di alcuni critici - è illogico e non rende giustizia all'opera dell'autore gaetano: non possiamo guardare alle due produzioni soltanto rifacendoci a quanto la più famosa delle due ha messo in pratica, sarebbe come dire che, ogni *Giudizio universale*, a prescindere dall'epoca in cui è stato dipinto, valorialmente è comunque inferiore poiché l'unico valido, adatto e corrispondente ai canoni estetici dominanti è quello del Buonarroti.

Ciò che invece possiamo rintracciare di positivo nell'opera del Tarcagnota è la musicalità insita nel verso. Mentre il poeta napoletano indugia giustamente (del resto, è proprio del suo stile poetico fare ciò) sulla sensibilità offerta dalla ricezione di versi che non solo *parlano* di musica, ma sono anche *fatti* di musica, il poeta gaetano invece si ingegna di progettare un verso ritmicamente musicale - non caratterizzato da parole fortemente emblematiche né magicamente sonore - e fatto di assonanze, non figurative o immaginifiche, ma di rima, soprattutto interna, che sappiamo non solo esser espediente tecnico comune al Rinascimento aureo ed al Preseicentismo per esprimere il senso musicale, ma anche fenomeno costruttivo accolto un po' dovunque in seguito, proprio perché capace di dar senso pieno alla stessa parola poetica ed ancor di più al verso in cui essa è inserita.

²⁵³ *Idem*, VII, 33, p. 112.

²⁵⁴ Sulla questione, cfr. G. Reese, *la musica nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze, 1990; C. Casini, *Storia della musica*, vol. I, Rusconi, Milano, 1994, pp. 375-398; F. Luisi, *musica e tragedia nel pensiero teorico del Cinquecento*, in «Musica e Storia», VII/1, 1999, pp. 105-140; C. Questa, *il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, in «Musica e Storia», VII/1, 1999, pp. 141-182; E. Sala, «*sine harmonia theatrum non delectat*». *Il problema del coro nella tragedia gesuitica*, in «Musica e Storia», VII/1, 1999, pp. 183-210; F. Degrada (a cura di), *Andrea Gabrieli e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985)*, Olschki, Firenze, 1987.

²⁵⁵ Cfr. G. Tallini, *di due madrigali palestriniani, e l'estetica al tempo di J. S. Bach (1685-1750)*, in *varianti critiche ed altri esercizi...*, cit., pp. 30-52 e 64-73.

5. Conclusioni.

5.1 *Per una storia letteraria del Basso Lazio e dell'Area Aurunca.*

Ai fini della determinazione di una storia letteraria dell'area Aurunca, abbiamo visto che è necessario determinare, codificare e controllare quel particolare rapporto esistente tra il microcosmo regionale, culturale, linguistico e produttivo d'origine ed il macrocosmo sviluppatosi, sulle stesse posizioni, all'esterno di quella realtà regionale. Dobbiamo insomma rispettare, sia il rapporto geoletterario analitico esistente tra microrealtà dotate di senso proprio e macroprospettive culturali evidenziate nel loro farsi nazionale ed extranazionale, sia quell'equilibrio tra *genos* e cultura, tra gene e lingua di cui ha così ben parlato, in maniera chiara e personale Asor Rosa²⁵⁶, sia pure riferendo il proprio discorso più ad una comune matrice nazionale, la cosiddetta «italianità» che si evidenzia dalla produzione letteraria nostrana, e meno a brandelli più o meno importanti a carattere particolaristico.

La codificazione di quella «italianità» invece, deve secondo il nostro modesto parere, procedere di pari passo con l'individuare tutti i processi logici, costruttivi, estetici, sociali e tipologici che determinano sia la peculiarità particolare che quella generale poiché essa determina l'insieme e la valenza dei singoli. Il gene allora diviene il tramite attraverso cui si instaurano sia i rapporti di dipendenza tra un'opera e l'altra, sia i rapporti di similitudine stilistica, contenutistica e via di seguito. Certamente trasformati e rielaborati per le funzioni che la contemporaneità gli affida di volta in volta, ma comunque sempre affini.

Si guardi, ad esempio, al passaggio, individuabile in Tarcagnota ed in Marino, dal *delectare* e dal *prodesse* rinascimentali alla *virtus* ed all'*eros* Seicentisti; il tramite di questo passaggio è sempre uno solo: quel principio di *auctoritas* il quale - svuotato dei contenuti filologici, pedagogici e stilistici che gli antichi ed ancora il Cinquecento gli affidavano – ora si presenta al nuovo pubblico non più come *exemplum*, bensì come soggetto attivo della critica. Si pensi per questo anche francesismo *garzon* (ragazzo) ed alle varianti linguistiche riscontrabili nei due poemi: in Tarcagnota è usato come sinonimo di Adone – e quindi dobbiamo pensare ad un Adone giovinetto, poco avvezzo alle cacce ed alle donne (soprattutto se dee) – mentre in Marino è trasformato in verbo (*ingarzonire*). È naturalmente chiara la finalità della trasformazione lessicale: l'aggettivo codifica il personaggio, lo connota caratterialmente e tipologicamente, la trasformazione in verbo invece ne sottolinea i gesti, la diversa percezione ed innocenza del fatto amoroso: in una parola, dimensiona Adone, non solo come personaggio e paradigma dell'amante giovinetto, bensì anche come metafora dionisiaca del fanciullo, dio egli stesso, dotato di bellezza ed innocenza senza pari.

Per tornare allora alla questione della geoletteratura ed alla costruzione di una storia letteraria dell'area Aurunca, diventa necessario ideare un catalogo di titoli ed autori che obbediscono a questa doppia dimensione genetica ed italica. Ogni zona può e deve aver l'obbligo e

²⁵⁶ A. Asor Rosa, *genus italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino, 1997, pp. XIII-XXIX.

la possibilità di rimettere in discussione le proprie origini storiche e culturali, facendo della letteratura e della propria tradizione letteraria (localistica) un fattore forte di ripresa sociale, culturale ed anche politica. Volendo qui limitare alla sola area gaetana un simile progetto, già molte sarebbero le pagine da riempire di nomi, opere, correnti, linee e gruppi; alcuni esempi gli abbiamo avanzati in queste pagine, altri possono essere fatti in qualunque momento, a cominciare dalle forme del volgare alto medievale (gli *scongiuri* cassinesi) e della tradizione prima cronachistica e poi storiografica alle eminenti personalità storiche e civili (Elia della Croce, Pietro Fedele) che hanno affollato il *pantheon* letterario e politico regionale, anche assumendo posizioni di primo piano in campo nazionale. Per questo è necessario discutere, approfondire e scavare negli archivi e nelle biblioteche e tirar fuori quanto di buono la nostra tradizione culturale a prodotto nei secoli.

Sono necessarie naturalmente anche figure di ricercatore diverse, a conoscenza sia della storia locale che delle sue linee nazionali. Per fortuna qualcosa si sta muovendo e mi riferisco in particolare, in ambito letterario, alle attività ed agli studi promossi dal prof. G. Oliva all'università di Chieti, il quale ha addirittura istituito un corso di Dottorato in «Letteratura delle regioni d'Italia» e poi, in ambito propriamente Aurunco, alla meritoria attività della rivista «Civiltà Aurunca». Anzi, proprio nell'esclusivo campo di ricerca delle riviste è necessario inserire il discorso relativo alla nuova tipologia di ricerca e di ricercatore da noi ventilata. Uno stretto rapporto tra studio e territorio infatti, è quanto di meglio si possa auspicare ai fini dell'esercizio di un *pressing* non solo economico, ma anche fortemente culturale (inteso anche nel senso dell'acquisizione di una coscienza civile e letteraria autoctona) da esercitare su tutti i livelli della società. Ed è quanto si è cercato di fare proprio tramite le pagine di «Civiltà Aurunca», con la «[...] convinzione che la Rivista possa agire come uno degli elementi costruttivi utilizzabili per compiere alcune delle necessarie progressioni riferite ai temi vasti e complessi degli interventi sul territorio»²⁵⁷.

Certo, il discorso che Raffaele Croce espone interessa molto più le linee di uno sviluppo sostenibile in economia e non un discorso culturale come quello che noi stiamo qui conducendo, ma quale sviluppo può essere tale senza che si coinvolgano e si responsabilizzino i cittadini di quell'area geografica proprio da un punto di vista totale, che sia etico, morale, civile, economico e culturale?

Certamente qualcuno si è accorto di questa impossibilità di sviluppo senza conoscenza della propria storia, lingua e cultura ed ha provato ad inserirla in un contesto che fosse anche scientifico: penso alla produzione letteraria e radiofonica di Salvatore Mignano, agli studi sul folclore di Nicola Magliocca, alle ricerche ed alla meritoria attività della «Gazzetta di Gaeta» - che svolse funzioni di raccordo storico/memoriale non solo sul territorio gaetano, ma su tutta la Terra di Lavoro - grazie al lavoro di A. Cervone, P. Capobianco, S. Riciniello, G. Andrisani ed altri; alle analisi, lucide e chiarificatrici, di un giovane Federico Zeri negli anni Cinquanta e Sessanta; all'attività ed alle intuizioni di G. Fronzuto²⁵⁸ e del Centro Storico Culturale e del suo direttore Erasmo Vaudo.

Ma non solo a Gaeta e nel suo circondario, lo abbiamo visto con «Civiltà Aurunca», queste problematiche sono state adeguatamente recepite. Anche in altri luoghi - non soltanto *in patrimonio Cajetano* ma anche in Terra di Lavoro e nel Cassinate - le ricerche sulla memoria storica e letteraria che diventasse viatico per il recupero dell'identità autoctona dispersa nei rivoli della storia e dell'arte esclusivamente viste in prospettiva nazionale e non anche localistica, hanno trovato terreno fertile: si pensi agli studi sull'economia e sulla valle del Liri in epoca preindustriale e la fondazione della «Rivista storica di Terra di Lavoro» ad opera di

²⁵⁷ R. Croce, *editoriale*, in «Civiltà Aurunca», XIV, 39, luglio/dicembre 1998, p. 5.

²⁵⁸ G. Fronzuto, *monumenti d'arte sacra a Gaeta*, Edizioni del Comune di Gaeta, Formia (LT), 2001.

Carmino Cimmino²⁵⁹; agli studi sulla questione meridionale e sulla sua sostituzione con una presunta questione settentrionale (giudicata invece, quanto meno falsa e mal posta) condotti da Franco Compasso²⁶⁰.

Da tutte le problematiche avanzate sembrano emergere chiaramente due punti ben precisi che non vanno sottovalutati, soprattutto se vogliamo utilizzare quanto fatto da altri per continuare il discorso che stiamo proponendo: da un lato infatti, dobbiamo prendere atto dell'unicità e della particolarità dell'intero comprensorio Aurunco e di Terra di Lavoro e dall'altro, proprio in conseguenza di questa particolare condizione culturale, dobbiamo determinare quel percorso metodologico di ricerca più adatto a scavalcare ogni sorta di provincialismi e campanilismi propri di una cultura che nel tempo, si è nutrita eccessivamente o di diletantismo e pedanteria o di erudizione fine a se stessa. L'attenzione per i mutamenti socio/economici e culturali e l'adozione di metodologie scientifiche (interdisciplinari²⁶¹) certe e non improvvisate devono essere quindi programma di lavoro consapevole del nuovo ricercatore, non più soltanto attratto dalla centralità dell'evento e dalla sua collocazione in un contesto macrostorico e diacronico, ma anche dalla sua spazialità periferica e dalla sua attinenza alla microstoria ed alla cultura in genere espressa dal *genos* autoctono.

5.2 *Il valore dell'Adone di Giovanni Tarcagnola nell'ottica della sua dimensione regionale e presecentista.*

Che il Cinquecento operasse in una dimensione già avanzata rispetto al suo tempo, giustificando definizioni quali «*eclissi del Rinascimento*»²⁶², che alcuni dei suoi autori più noti viaggiassero su una lunghezza d'onda diversa da quella del loro tempo e che tracce di quello stile si potevano ritrovare in più epoche e luoghi, lo aveva segnalato già Arturo Graf nel primo quindicennio del secolo XX quando, in un suo scritto sull'Aretino, affermava quanto segue:

«l'Aretino ha certamente aiutato, affrettato l'avvenimento del Seicentismo, ma nulla più. Il Seicentismo si produce intorno a lui, è nato prima di lui. Il D'Ancona ha potuto scrivere un bello studio sul Seicentismo nella poesia italiana del secolo XV, e seicentismo si trova nella letteratura d'altri e d'altri luoghi. Il Petrarca non è egli spesso un secentista della più bell'acqua? Sono poco secentisti certi trovatori di Provenza? E chi è più secentista di Ennodio? Gli è che sotto questo nome poco appropriato di Seicentismo si comprende una certa condizione delle menti, un temperamento del gusto, una forma d'arte, che possono bensì nel Seicento nostro essere prodotti con carattere più spiccato, ma che, come effetto di certe determinate cause, non sono punto proprii di quel secolo soltanto. Ora, dello straboccare del Seicentismo nel secolo appunto che gli diede il nome, si potranno indagare alcune cause speciali, come l'influsso spagnuolo, o l'esempio di alcuni scrittori; ma è certo che l'arte stessa del Cinquecento, e quella civiltà tutta intera, ponevano sulla sua via, spingevano ad esso. Chi vuol persuadersene legga gli imitatori del Petrarca. Parrà strano a dire, anche perché l'Arcadia, quando cominciò la reazione contro il Seicentismo, si mise innanzi, come duca e dottore, il Petrarca; ma non è men vero che una delle cause principali del mal gusto del Seicento è per appunto il Petrarchismo. [...] Se, dunque, noi vogliamo essere giusti, dobbiamo

²⁵⁹ Una bibliografia esauriente degli studi di C. Cimmino è presente in G. Pasquariello, *in ricordo di Carmino Cimmino*, in «Civiltà Aurunca», XIV, 39, cit., pp. 63-65.

²⁶⁰ Per la bibliografia degli scritti di Franco Compasso, cfr. a Franco Compasso, *L'uomo, il politico, il meridionalista*, in «Civiltà Aurunca», XIII, 37, luglio/dicembre 1997, pp. 91-92

²⁶¹ la nozione la citiamo in base a quanto da noi disposto in *Studi sulla metodologia della critica*, Garigliano, Cassino, 2002, pp. 1-46

²⁶² P. Pullega, *scrittori e idee in Italia. Antologia della critica. Dall'Umanesimo al Manierismo*, Zanichelli, Bologna, 1974, pp. 276-343; W. Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Marsilio, Padova, 1968.

dire che Pietro Aretino aiuta il Secentismo a prodursi, ma che il produttore vero del Secentismo è il Cinquecento»²⁶³.

Su queste basi allora, abbiamo le spalle ben protette, nonostante gli apprezzamenti del Graf e dei suoi coetanei non siano proprio complimenti, anzi. Il loro giudizio è negativo e se si rispolvera qui la questione è proprio per denunciarne l'errore di fondo e rivalutare i percorsi artistici. Che, in effetti, è quanto abbiamo posto in essere con questo studio; in essa abbiamo dimostrato infatti, che la poetica del Gaetano, rispetto a Giovan Battista Marino è embrionale, poco adatta al grande sviluppo tematico e molto più madrigalistica che non veramente epica. Questo non significa però che il suo valore letterario venga a mancare, anzi, pur senza saper nulla della biografia del Tarcagnota, pure noi sappiamo individuare e collocare la sua figura in un contesto storico di riferimento e questo certamente perché l'opera stessa vive in sé ed il suo autore in essa²⁶⁴ senza che nessuno intervenga in profondità.

La sua validità è tutta nell'opera, nei suoi pregi e nei suoi (molteplici) difetti; ciò non toglie che, proprio ed anche per quelle mancanze, essa non possa essere considerata comunque prodotto artistico, frutto di condizioni poetiche diverse, prodotto di imitazione dei grandi e nello stesso tempo (in)consapevole avanguardia di chi, più avanti nel tempo, userà quelle stesse soluzioni, per combattere proprio ciò per cui il nostro Tarcagnota aveva scritto. Per questo la sua poetica diventa il filo conduttore esistente tra la poetica rinascimentale e quella seicentista, in un continuum letterario, critico e storico che, dando pregio e vitalità all'opera di Marino, pure, avvalora, nella medesima condizione, anche se stessa.

²⁶³ A. Graf, *sentimento dell'arte e stile di Pietro Aretino*, in *attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1916, pp. 153-161 (nuovamente edito da M. Pozzi in *la scuola storica. Arturo Graf, Rodolfo Renier, Alessandro Luzio*, in *la critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, a cura di C. Muscetta, vol. I, Pagine, Roma, 2000, pp. 48-53).

²⁶⁴ A. Asor Rosa, *genus italicum...* cit., p. 7.