

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

La parola e l'immagine, tra Marino, petrarchisti e oltre

The word and the image, between Marino, Petrarchists and beyond

RAFFAELE MONTESANO

ABSTRACT

L'articolo esamina il rapporto tra marinisti e petrarchisti, analizzando le innovazioni del Barocco nel sonetto, concentrandosi in particolare sull'allargamento del repertorio poetico a lessico e temi mai inclusi prima e proponendo un percorso di lettura non cronologico, ma basato sull'apertura a nuovi temi e metafore nel repertorio poetico.

PAROLE CHIAVE: petrarchisti, Giambattista Marino, sonetto, percorsi poetici

The article examines the relationship between Marinists and Petrarchists, analyzing the innovations of the Baroque in the sonnet, focusing particularly on the expansion of the poetic repertoire to include previously excluded vocabulary and themes. It proposes a non-chronological reading path, based on the opening to new themes and metaphors in the poetic repertoire.

KEYWORDS: Petrarchists, Giambattista Marino, Sonnet, Poetic reading paths

AUTORE

Raffaele Montesano si occupa di letteratura ecologica, in particolare di quegli autori della letteratura italiana degli anni Duemila che trattano temi legati alle problematiche ambientali. E' inoltre docente di lettere nelle scuole italiane.

rmontesano@unisa.it

È possibile tracciare una proposta di lettura della poesia, strutturata su percorsi, che non si muova per generi o epoche, ma che abbia come filo conduttore il processo di allargamento del contenuto semantico, l'introduzione di metafore, vocaboli e immagini prima escluse dall'ambito poetico, se si vede – e, quindi, si utilizza – il barocco come fenomeno di rottura con le tradizioni precedenti e, più nello specifico, come momento storico-letterario che ha dato l'impulso principale a questo movimento inclusivo.

Orientandosi in questo modo, si possono mettere sulla stessa linea, come si mostrerà, autori che altrimenti risulterebbero scollegati tra di loro ma che in realtà hanno come filo conduttore l'aver infranto, in tutto o in parte, i tabù che le epoche sembrano imporre alla poesia.

Per spiegare meglio cosa si intende, si guardino questi passi di Dante:

Indi, come **orologio** che ne chiami
 ne l'ora che la sposa di Dio surge
 a matinar lo sposo perché l'ami,
 che l'una parte e l'altra tira e urge,
 tin tin sonando con sì dolce nota,
 che il bel disposto spirto d'amor turge;
 così vid'io la gloriosa rota
 muoversi e render voce a voce in tempra
 ed in dolcezza ch'esser non po' nota
 se non colà dove gioir s'insempra

Paradiso, x 139-148¹

E come cerchi in tempra **d'orioli**
 si giran sì, che 'l primo a chi pon mente
 quieto pare, e l'ultimo che voli;
 così quelle carole, differente-
 mente danzando, de la sua ricchezza
 mi facieno stimar, veloci e lente

Paradiso, xxiv 13-18²

Si noti l'uso di una parola che ai nostri occhi, cioè di lettori del ventunesimo secolo, non salta tanto all'occhio: l'orologio.

Se però si fa lo sforzo mentale di rapportarsi ad un lettore del Trecento, epoca in cui l'orologio era ancora visto come una specie di oggetto supertecnologico, praticamente futuristico, si può capire quanto inusuale e, di fatto, strana, questa scelta dovesse apparire; soprattutto se si considera la cantica dove la parola è inserita: il *Paradiso*.

Nel luogo della *Commedia* in cui il sublime è ovunque e fa da padrone, si trova un concetto legato alla tecnologia che era visto lontanissimo dal repertorio che questo tipo di poesia in genere aveva.

L'inserimento di questo vocabolo trovò in ogni caso giustificazione nella varietà lessicale e di registri che caratterizza la *Commedia*.

¹ D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, Newton e Compton, Roma, 2016, p. 582

² D. ALIGHIERI, *Divina Commedia* cit., p. 498

Il principio della varietà è senz'altro uno dei tratti che maggiormente definiscono la lingua di Dante e, specialmente, la lingua della *Commedia*: si tratta di una complessa ricchezza, di un vocabolario estremamente vario che spazia dai lessici tecnici delle scienze ai latinismi – che traggono origine dalla latinità scritturale e da quella classica, ma anche latinismi di prima mano –, dai vocaboli che esprimono le esperienze più concrete e quotidiane fino ai neologismi, significativi della grande creatività onomaturgica dantesca. Questa variazione lessicale, in tutte le sue forme, rappresenta una struttura fondamentale della lingua del poema.³

Impostata questa chiave di lettura, si può applicarla al Barocco, in particolare alle intuizioni di Giambattista Marino.

Come afferma Michele Cataudella: «Il marinismo, propriamente il carattere del barocco in letteratura, si presenta come una forza culturale e artistica fortemente propositrice del nuovo, come, appunto, un'avanguardia letteraria».⁴

Il contesto in cui questo ragionamento si pone vede quindi da un lato il Barocco come fenomeno che introduce elementi inusuali nell'arte e dall'altro i cosiddetti petrarchisti, ovvero quei poeti e – come si vedrà – per la prima volta poetesse, che ricavarono un modello dal *Canzoniere* di Petrarca, adottandone non solo le forme metriche ma anche il vocabolario.

Da una parte si ha una poesia fortemente sperimentale, dall'altra una rigida applicazione di un modello.

Il petrarchismo, inoltre, è un movimento pienamente appartenente all'umanesimo, «Petrarca è per loro [i petrarchisti], il primo degli umanisti, l'iniziatore di un movimento culturale che sta imponendosi sulla vecchia educazione religiosa e che è diventato ormai un fatto d'interesse sociale».⁵ In quanto associato all'umanesimo, quindi al Rinascimento, è posto dal barocco in esplicita contrapposizione e contrasto.

I poeti petrarchisti spesso idealizzavano l'amore, raffigurando l'amata come una figura divina o celestiale, irraggiungibile ma fonte di ispirazione poetica.

Tra i principali esponenti dei petrarchisti troviamo autori come Pietro Bembo, Jacopo Sannazaro, Baldassare Castiglione eccetera. Questi poeti contribuirono a diffondere il modello petrarchista in tutta Europa, influenzando non solo la poesia ma anche la cultura cortese e l'idea stessa di amore romantico.

Pur essendo un fenomeno nato durante il Rinascimento, in ogni caso si protrasse anche nel tardo Cinquecento e nel Seicento, coesistendo con il Barocco.

³ C. MURRU, "In forma di parole". Osservazioni sul lessico della *Commedia*, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/download/20439/18142/61116>, (url consultato il 20/05/2024).

⁴ M. CATAUDELLA, *La forma del Barocco in letteratura*, Pergola, Avellino 1990, p. 3.

⁵ *Petrarca e il petrarchismo*, a cura di M. Guglieminetti, Paravia, Torino 1977, p. 45.

Tralasciando gli autori principali, già ampiamente studiati, si utilizzerà come esempio una delle pochissime voci femminili della letteratura italiana di questo periodo: Isabella Morra.

Nata intorno al 1520 a Favale, in Basilicata - oggi chiamata Valsinni - e morta giovane, probabilmente intorno al 1545. Proveniva da una famiglia aristocratica di antichi feudatari.

La vicenda biografica della Morra ha generato un interesse storico-letterario decisamente più vasto rispetto alla sua produzione letteraria, abbastanza esigua, tra l'altro.

Innamorata di un funzionario spagnolo di un paese vicino, Diego Sandoval de Castro, ebbe con lui una relazione, non si sa bene di che tipo; probabilmente ci fu uno scambio di sonetti, un po' nello stile dei tenzoni tra Dante e gli altri poeti, amici e nemici. Solo che questa volta il tenzone era tra due amanti; un piccolo elemento di originalità.

Non è chiarissimo se i due abbiano avuto anche incontri amorosi. Non si hanno testimonianze scritte; anche se si pensa che le carte siano state opportunamente fatte sparire dalla famiglia.

Quello che si sa è che Sandoval venne trovato morto nei boschi e Isabella esanime nella sua camera. Voci di popolo incolparono i fratelli di lei che uccisero prima lui per vendetta e poi lei per aver disonorato la famiglia.

Fino a quel momento la fama della poetessa lucana non si era diffusa più di tanto.

I suoi versi avevano trovato spazio in opere collettanee che nel Cinquecento godettero di un minimo di diffusione. Ma non si andò oltre quello.

Quando la vicenda tragica dell'amore finito in duplice omicidio uscì dai confini lucani, l'interesse si spostò - come detto - dalle sue composizioni alla sua vita che divenne una specie di favola: la poetessa solitaria che viveva tra i monti lucani e che venne uccisa dai suoi stessi fratelli perché il suo amore infrangeva le convenzioni sociali.

Si prende lei come rappresentante dei petrarchisti sia per proporre una voce meno conosciuta e sia perché nei suoi versi la canonicità, l'aderenza al modello petrarchesco è particolarmente evidente. Apparteneva, tra l'altro, a quel sottogruppo di poeti petrarchisti che non scrivevano solo per mero esercizio di stile, per emulare il loro, diciamo, maestro, ma erano sinceramente convinti della valore alto della loro poesia, come si può evincere da questa citazione:

“Francesco è l'arco de la vostra lira,
per lui sète oggi a null'altro secondo,

e potete col son rompere i marmi".⁶

Si prende ad esempio uno dei sonetti più famosi della Morra: *Torbido Siri del mio mal superbo*.

Torbido Siri, del mio mal superbo,
or ch'io sento da presso il fine amaro,
fa' tu noto il mio duolo al padre caro,
se mai qui 'l torna il suo destino acerbo.

Dilli com'io, morendo, disacerbo
l'aspra fortuna e lo mio fato avaro,
e, con esempio miserando e raro,
nome infelice alle tue onde io serbo.

Tosto ch'ei giunga alla sassosa riva
(a che pensar m'adduci, o fiera stella,
come d'ogni mio ben son cassa e priva!),

inqueta l'onda con crudel procella e di':
– M'accrebber sì, mentre fu viva,
non li occhi, no, ma i fiumi d'Isabella.⁷

I petrarchismi presenti⁸ sono aggettivi o di accostamenti aggettivo-nome che derivano dallo stile di Petrarca.

Il sonetto si regge su una *metafora che si coagula in modo piuttosto complesso nell'ultimo verso. La forza e la bellezza del fiume – questo è piuttosto chiaro – discendono direttamente dal dolore di Isabella, che alle acque del fiume affida le sue lacrime. Dunque, quanto maggiore è il dolore di Isabella, tanto maggiore è la potenza (e la bellezza) del fiume, che di questo dolore può quindi dare testimonianza. Proprio sulla "quantità" del dolore, e dunque delle lacrime, si gioca l'immagine dell'ultimo verso. È impossibile che gli occhi di un essere umano versino tante lacrime quanto ne ha versate Isabella: solo i fiumi possono portare tanta acqua. L'immagine del "fiume di lacrime", in generale, risale comunque al repertorio classico:

⁶ I. MORRA, *Rime*, Stilo Editrice, Bari 2009, p. 13.

⁷ I. MORRA, *Rime* cit., p. 24.

⁸ «Torbido»; «Superbo»; «Fine amaro»; «Destino acerbo»; «Disacerbo»; «Aspra fortuna»; «o fiera stella»; «Crudel procella».

la novità è che qui gli occhi non danno vita a fiumi di lacrime, ma spariscono, e sono sostituiti dall'immagine del fiume carico d'acqua.⁹

Nessuna novità, quindi, né a livello stilistico che contenutistico. La composizione risulta essere un esempio tipico di quella poesia che prende a piene mani da Petrarca e genera costruzioni retoriche un po' astruse o comunque non di particolare effetto artistico.

Spostandosi di qualche decennio avanti, quindi a cavallo tra Cinquecento e Seicento, si iniziano a trovare opere che rompono drasticamente con questa consuetudine poetica.

Giambattista Marino può essere letto, da questo punto di vista, come antipetrarchista per eccellenza.

Pur utilizzando il medesimo formato metrico, il sonetto, ne rivoluziona completamente contenuti e lessico. Si vede, ad esempio, uno dei suoi componimenti più famosi *Bella schiava*, tratta da *La lira* del 1614.

Nera sì, ma se' bella, o di Natura
fra le belle d'Amor leggiadro mostro.
Fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura
presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro.

Or quando, or dove il mondo antico o il nostro
vide sì viva mai, sentì sì pura,
o luce uscir di tenebroso inchiostro,
o di spento carbon nascere arsura?

Servo di chi m'è serva, ecco ch'avolto
porto di bruno laccio il core intorno,
che per candida man non fia mai sciolto.

Là 've più ardi, o sol, sol per tuo scorno
un sole è nato, un sol che nel bel volto
porta la notte, et ha negli occhi il giorno.¹⁰

Due sono i punti principali che creano una contrapposizione con la donna tipica dei petrarchisti: il colore della pelle e il suo ruolo in funzione del poeta.

Per quanto riguarda le descrizioni fisiche, i colori principali della tavolozza petrarchiana sono il bianco e il giallo.

⁹ R. LUPERINI, *Letteratura Storia Immaginario*, Palumbo Editore, Palermo 2014, p. 432.

¹⁰ G. MARINO, *Poesie*, REA Multimedia, L'Aquila 2012, p. 72.

Il bianco, colore generalmente utilizzato per la pelle o per i vestiti, simboleggia il candore, la purezza ma anche nobiltà fatturale. Una pelle bianca è una pelle che non è stata esposta lungamente al sole come quella di chi lavora all'aria aperta. L'abbronzatura, come elemento di bellezza si formerà soltanto in epoche molto vicine alla nostra.

Il giallo – che molto spesso è quello dell'oro – in Petrarca è collegato al concetto di luce: quella del sole e quella di Dio. Non solamente il colore dei capelli, ma anche quello generale, della sua figura, ispira al poeta quel colore.

La bellezza in Marino è innanzitutto nera, colore cromaticamente opposto al bianco. Tutti gli aggettivi e tutte le immagini utilizzate fanno del nero l'elemento generatore: alba-fosca; luce uscir di tenebroso inchiostro; bruno laccio; un sol che nel bel volto porta la notte.

Il secondo punto di contrapposizione è, come anticipato, il ruolo che la donna ha in funzione del poeta.

In Petrarca e nei petrarchisti vi è la continuazione del concetto stilnovistico di donna come mezzo di elevazione spirituale; il poeta di fronte ad essa non può che farsi servo.

Questo essere servo della donna è tipico dell'amor cortese e in origine aveva un significato molto più letterale che metaforico.

Se si pensa alle origini della poesia cortese, quindi alle corti francesi tra l'800 e il 1000, la donna cantata dai poeti era la moglie del signore feudale. Dichiararsi suo servo significava, tutto sommato, ribadire uno *status* reale, un rapporto di vassallaggio prim'ancora che un non meglio specificato essere al servizio della donna per via delle sue qualità morali.

Marino, cantando una serva, si mette in diretta contrapposizione con la forte connotazione letterale che il verbo servire ha nella poesia cortese.

Il poeta si dichiara «servo di chi m'è servo». Ribalta quindi il senso letterale mantenendo intatto però quello metaforico.

La rottura della convenzione sociale che voleva la donna lodata di lignaggio elevato e la sua sostituzione con una schiava di colore, può anche essere letto come un primo tentativo di contestare l'utilizzo della poesia come conferma ed esaltazione delle norme sociali, delle gerarchie di potere, per andare verso una direzione che oggi è una delle principali dell'arte: la contestazione.

Il poeta cortese dipinge un prototipo di donna che vuole essere un modello ideale, con virtù però esclusivamente funzionali alle controparti maschili, padri e mariti principalmente.

Virtuosa è la donna compita, che sa dosare sguardi e parole verso chi la ammira e/o la corteggia. «Gli umanisti, prima ruppero la barriera dell'allegoria cortese del

corpo femminile, poi ne indicarono nuove possibilità gioiose, infine lo elevarono a metafora del destino». ¹¹

Marino non fa il contrario, però dimostra che in poesia può entrare anche ciò che non è socialmente accettato come bello sia per motivi fisici, l'essere nera, e sia per motivi sociali, essere una schiava.

La condizione della donna, che è ridotta in schiavitù, porta alle estreme conseguenze la tendenza barocca a raffigurare la donna impegnata in atti umili e quotidiani come pettinarsi, nuotare, innaffiare i fiori, eccetera, che in genere erano esclusi dalla poesia elevata fino ad allora. Il fatto che sia di colore nero soddisfa il gusto barocco per ciò che è strano e esotico, rappresentando spesso donne caratterizzate da particolari insoliti e sorprendenti, come zoppa, sdentata, cieca, balbuziente, eccetera.

Si genera quindi in Marino un paradosso: quello che era considerato non canonico, insolito, per la poesia precedente, nel Barocco diventa la norma, quindi convenzionale.

Si traccia la linea conformismo - anticonformismo - riconformizzazione.

Seguendo questa suggestione, si può tracciare un percorso di lettura della poesia che non si basi sulle epoche, sulle correnti o sui generi, ma sulla linea che dal conformismo produce una rottura; rottura che poi viene assorbita e resa canonica con il tempo.

Si fornisce qui un piccolo percorso di lettura tracciato con questa logica. Il tema centrale, come già specificato, è l'estensione del contenuto poetico a temi e lessico fino a quel momento non considerati inseribili in poesia.

Per mostrare le potenzialità di quest'approccio, si è appositamente scelto come tema conduttore ciò che è da sempre considerato quanto più lontano possibile dal repertorio dei temi poetici: le deiezioni umane.

Salvatore Di Giacomo, conosciuto perché è tra i parolieri che hanno contribuito a creare la grande canzone napoletana, ma anche per opere teatrali e per il *Mattinate napoletane*,¹² una raccolta di prose sulla vita della Napoli popolare e ottocentesca, si è dedicato anche alla poesia, spesso trattando di temi fino a quel momento poco o per niente frequentati.

Un esempio lampante di originalità è la poesia *Strunz*, resa famosa perché recitata da Paolo Villaggio nel film *Io speriamo che me la cavo* di Lina Wertmuller.

Strunz,
ch' ammontunat' staj,
sott' a na' lenz e' mur,

¹¹ R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Mondadori, Milano, 1987, p. 40.

¹² S. DI GIACOMO, *Mattinate napoletane*, OM Edizioni, Quarto 2001.

...c'a cap rint' e' rin',
c'a cap' cott e' sole.
Nù moscone t' ronza attuorn'
e t' canta na ninna nanna,
e tu ruorm',
Strunz.¹³

In questo caso, il tenore volutamente comico attenua l'impatto del tema trattato. Questa, come si vedrà, sarà una costante dei poeti che si sono cimentati con questo tema.

Le poesie di Di Giacomo possono però essere inserite in questo ipotetico percorso di lettura che parte da Marino proprio per l'allargamento del campo del contenuto ad elementi fino a quel momento esclusi dalla poesia e, nel caso specifico, considerati tra i più bassi.

Una volta entrato in poesia, il rifiuto dell'intestino umano inizia ad essere utilizzato come un qualsiasi altro elemento che può generare figure retoriche.

Come la pelle nera della schiava consente a Marino di generare similitudini e metafore assolutamente originali, così ogni nuovo elemento adottato dal poeta funge da catalizzatore della creatività.

Un buon esempio è quello tratto da *Per farla finita col giudizio di Dio*, uno spettacolo poetico pensato per la radio di Antonin Artaud del 1948.

In questo caso le feci, in quanto prodotto umano, ne sono l'indicatore più rilevante. "Là dove si sente la merda si sente l'essere".

L'espellere feci è metafora dell'affrancarsi da quei condizionamenti sociali che, per Artaud, rendono l'uomo schiavo. La società moderna del capitale bombarda l'uomo di messaggi volti a creare condizionamenti: instillare falsi bisogni per fini commerciali, veicolare i comportamenti, condizionare il pensiero tramite la morale dominante eccetera.

Come il cibo viene ingerito, assimilato dal corpo nei suoi nutrienti e espulso nelle sue parti superflue, così l'uomo dovrebbe prendere quello che della società è sano ed espellere tutto il resto. Ecco un esempio di nuova similitudine generata a partire dall'inusuale argomento adottato dalla parola poetica.

Una volta entrato in poesia, il tema e il suo relativo corredo di lessico e metafore viene declinato in tutte le forme possibili.

Nella letteratura per l'infanzia, ad esempio, troviamo un autore come Sebastiano Zanutello che ha addirittura costruito una trilogia a tema cacca costituita dai libri:

¹³ S. DI GIACOMO, *Prose e poesie*, Mondadori, Milano 1990, p. 81.

*Ha chiamato la cacchina... perché arriva domattina*¹⁴; *Se va in bagno l'Uomo ragno*¹⁵; *La zebra preferisce fare la cacca sulle strisce*¹⁶. Il tenore delle composizioni è ovviamente comico ma, come spesso accade in questo tipo di letteratura, ha uno scopo didattico.

Il poeta parte da una dichiarazione di Gianni Rodari:

Se non fossi anch'io, come tutti quanti, più o meno succube delle convenzioni, avrei compreso quelle canzoni "escrementizie" nelle mie raccolte di filastrocche. Credo che solo dopo il Duemila avremo autori abbastanza coraggiosi per farlo.¹⁷

Parlare dell'argomento significa rompere con le convenzioni ma anche far accedere genitori e figli a discorsi su temi giudicati delicati tramite strumenti, in questo caso le poesie, che grazie all'umorismo aiutano a superare le difficoltà comunicative su certi temi.

Si veda, ad esempio, la seguente poesia che, nonostante l'apparente leggerezza e comicità, si inserisce come supporto in un passaggio abbastanza importante dell'infanzia, quello che porta il bambino dall'uso del vasino al w.c. degli adulti.

Lo stronzetto poveretto
resta chiuso in gabinetto;
la cacchina poverina
resta lì nella latrina;
dice triste la pupù:
"Io da qui non esco più"
e in più pure la pipì
è bloccata nel w.c.
Per fortuna lo sciacquone
li fa uscire di prigionie.¹⁸

Il percorso si potrebbe ulteriormente allungare con l'aggiunta di altri autori ed opere. Si potrebbe inoltre differenziare, per esempio distinguendo tra autori che utilizzano il tema accompagnato da note comiche, come Zanetello, o autori che mantengono la sensazione di orrendo e spiacevole per definire un'atmosfera, come ad esempio Artaud.

¹⁴ S. ZANETELLO, *Ha chiamato la cacchina... perché arriva domattina*, Sarnus, Firenze 2012.

¹⁵ S. ZANETELLO, *Se va in bagno l'Uomo ragno*, Sarnus, Firenze 2015.

¹⁶ S. ZANETELLO, *La zebra preferisce fare la cacca sulle strisce*, Sarnus, Firenze 2020.

¹⁷ S. ZANETELLO, *Ha chiamato la cacchina... perché arriva domattina* cit. Citazione da quarta di copertina.

¹⁸ S. ZANETELLO, *Ha chiamato la cacchina... perché arriva domattina* cit. 9.

Si può - ovviamente - cambiare tema, utilizzare un'altra parola o un altro contenuto; si possono esplorare altre letterature, di altre culture. In questo modo i percorsi di lettura possibili sono illimitati.

Si ritiene, infine, che quest'approccio possa essere particolarmente funzionale nelle scuole secondarie di secondo grado, per introdurre gli studenti allo studio della letteratura che non sia impostato cronologicamente, come di solito si fa a scuola, ma più orientato verso la modalità comparata.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

AA. VV., *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di L. Chines, Bulzoni, Roma 2004.

AA. VV., *La critica stilistica e il barocco letterario*, Le Monnier, Firenze 1953.

AA. VV., *Petrarca e il petrarchismo*, a cura di M. Guglielminetti, Paravia, Torino 1977.

D. ALIGHIERI, *Divina Commedia*, Newton e Compton, Roma 2016.

L. ANCESCHI, *Del barocco ed altre prove*, Vallecchi, Firenze, 1953.

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1978.

A. ARTAUD, *Per farla finita con il giudizio di Dio*, Mimesis, Udine 2019.

L. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Ricciardi Editore, Milano, 1957.

G. BARBERI SQUAROTTI, *Manierismo e barocco*, Utet, Torino 1996.

G. CASERTA, *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*, Meta, Matera 1976.

M. CATAUDELLA, *La forma del barocco in letteratura*, Grafica Pergola Editore, Avellino 1990.

F. CROCE, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Sansoni, Firenze 1966.

M. DALLA PIAZZA, *Dal medioevo al barocco*, Laterza, Roma 2001.

S. DI GIACOMO, *Mattinate napoletane*, OM Edizioni, Quarto 2001.

S. DI GIACOMO, *Prose e poesie*, Mondadori, Milano 1990.

R. DI MAIO, *Donna e Rinascimento*, Mondadori, Milano 1987.

G. GETTO, *Il barocco letterario in Italia: barocco in prosa e poesia*, Mondadori, Milano 2000.

R. GIGLIUCCI, *Realismo barocco*, Edizioni di storia della letteratura, Roma 2016.

F. LAZARO CARRETER, *Stile barocco e personalità creatrice*, Il Mulino, Bologna 1991.

M. LEONE, *Sul barocco in Italia: dieci capitoli di storia letteraria*, Progedit, Bari 2006.

R. LUPERINI, *Letteratura Storia Immaginario*, Palumbo Editore, Palermo 2014.

G. MARINO, *La lira 1614*, La finestra editrice, Lavis 2012.

G. MARINO, *Opere*, Rizzoli, Milano 1967.

V. MARUCCI, *L'età della Controriforma e del barocco*, Palumbo, Palermo 1978.

P. MONTESANO, *Isabella Morra: storia di un paese e di una poetessa*, Altrimedia, Matera 1999.

I. MORRA, *Rime*, Stilo Editrice, Bari 2009.

C. MURRU, *"In forma di parole". Osservazioni sul lessico della Commedia*, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/download/20439/18142/61116>, (url consultato il 20/05/2024).

A.M. PEDULLÀ, *Nel labirinto: studi comparati sul romanzo barocco*, Liguori, Napoli 2003.

E. RAIMONDI, *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Il Mulino, Bologna 1995.

M. SANTARELLI, *Salvatore Di Giacomo*, L'Unità Stampa, Roma 1993.

R. SANTORO, *In viaggio con Isabella Morra*, Arduino Sacco, Roma 2015.

F. SBERLATI, *La ragione barocca: politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Mondadori, Milano 2006.

F. SCHLITZER, *Salvatore Di Giacomo*, Sansoni, Firenze 1966.

S. ZANETTELLO, *Ha chiamato la cacchina... perché arriva domattina*, Sarnus, Firenze 2012.

S. ZANETTELLO, *La zebra preferisce fare la cacca sulle strisce*, Sarnus, Firenze 2020.

S. ZANETTELLO, *Se va in bagno l'Uomo ragno*, Sarnus, Firenze 2015.