

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestésie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLosi, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Eleonora Rimolo

LA NINFA MORTALE: LIDIA NELLA LIRICA BAROCCA DEL SEICENTO

La lirica barocca italiana nasce da un lento processo di trasformazione: inizialmente, infatti, non c'è la piena e netta consapevolezza della brusca rottura con il modello cinquecentesco – tutto fondato sugli ideali classicisti dell'armonia, ma anche su un sentimento di ricerca dell'inedito, dell'ardito, dello spettacolare – suscitato da una profonda inquietudine, legata allo stravolgimento dei fondamenti scientifici, filosofici e letterari del Cinquecento. Questo in poesia si traduce con la creazione di opere caratterizzate da concetti arguti, elocuzione ornata, abilità inventiva che sfocia in esiti originali e stravaganti ossia estranei ai concetti rinascimentali della misura e della *medietas*, nei confronti dei quali gli intellettuali provano ora un senso di insofferenza e ai quali contrappongono un'arte che sia quanto più aperta, popolare, estroversa e spettacolare possibile: in una sola parola, “meravigliosa”. A questa volontà di meravigliare non risponde alcun principio di verosimiglianza tassiana ma un desiderio di coinvolgere nuovamente un pubblico oramai disaffezionato alla lirica tradizionale di stampo petrarchesco e in generale a tutte le idee che privilegiavano la posizione dell'uomo nel cosmo. È una naturale conseguenza di tutto ciò che i personaggi della lirica barocca prediligano forme mutanti che esprimono il senso di ambiguità e di frantumazione della realtà: la metamorfosi, infatti, è uno dei motivi più diffusi – e in generale il modello ovidiano con i suoi miti e le sue ambientazioni – insieme all'acutezza dei poeti, chiamati a formulare accostamenti concettuali inediti e imprevedibili senza temere di dover celare o appianare le contraddizioni dell'animo umano o del rapporto tra uomo e natura. In particolare i poeti italiani che propongono personaggi femminili (tra cui Lidia, protagonista di testi sia di Giambattista Marino che di Claudio Achillini) inediti e fotografati nelle loro azioni quotidiane, stridenti rispetto al mito classicista da cui prendono vita, vivono un periodo di profonda crisi politica e sociale, tra gli effetti della Controriforma

e la dominazione spagnola¹. Antipetrarchisti e anticlassicisti, questi poeti (e con loro in generale tutti i “marinisti”) assumono un atteggiamento fortemente eversivo nei confronti di tutto il bagaglio lirico tradizionale, senza che i modelli scompaiano dal loro orizzonte ma venendo meno al principio dell’*imitatio* e approcciando queste *auctoritates* nella nuova convinzione che il moderno sia superiore all’antico, commettendo ciò che Croce definisce un «peccato estetico»², in quanto l’autore barocco era accusato di ricercare il piacere senza ulteriori finalità di tipo morale, producendo di conseguenza opere artificiali e non sincere. Legge scientifica e senso della regola convivono con la meraviglia e l’eccentrico, con l’inedita rottura della norma, così che da un dato reale emerge un’ottica straniata ma sempre con il contraltare del classicismo, sebbene filtrato in chiave agonistica³.

Tutta la poesia lirica barocca ruota innegabilmente intorno all’esperienza marinista, che è caratterizzata innanzitutto da una nuova modalità di organizzazione dei canzonieri, non pensati più come opere unitarie e monotematiche alla maniera petrarchesca ma come raccolte di testi ordinate in diverse sezioni tematiche (secondo il modello manierista tassiano) di numero consistente (Marino le divise così: *Amorose, Marittime, Boscherecce, Eroiche, Lugubri, Morali e Sacre*) che fanno dell’opera in sé un catalogo di motivi: di fronte a quella che Bloom definisce «angoscia dell’influenza»⁴, Marino e i marinisti, posti dinanzi ad una tradizione ritenuta modello di perfezione, vengono colti da un sentimento di frustrazione che si traduce in una concentrazione ossessiva su dettagli marginali e sulla molteplicità grandiosa, espansiva che decompone dilatandolo un mondo per l’ansia di una nuova unità⁵. Di conseguenza aumentano le situazioni e i particolari che possono entrare di diritto in poesia; al contrario della grande selettività di Petrarca, Marino e i marinisti preferiscono i dettagli inediti della realtà e, riguardo alla donna, offrono un ventaglio di bellezze tutte diverse ed impegnate in attività quotidiane o inserite in contesti non usuali. È il caso della ninfa Lidia, che alterna momenti di vita boschereccia a scenari inconsueti e inadeguati alla sua natura di divinità minore,

¹ Cfr. B. CROCE, *Storia dell’età barocca in Italia*, Laterza, Bari 1957. Sul Barocco, cfr. anche E. PARATORE, *Barocco storico e barocco categorico*, Olschki, Firenze 1979; G. GETTO, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969; e il più recente A. BATTISTINI, *Il Barocco*, Salerno editrice, Roma 2000.

² CROCE, *Storia dell’età barocca in Italia*, cit., p. 33.

³ Cfr. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 15.

⁴ H. BLOOM, *L’angoscia dell’influenza* [1973], Feltrinelli, Milano 1983.

⁵ Cfr. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 19.

trasformandosi talvolta in una contadina intenta alla mungitura, talvolta in una donna mortale in preda ad un demoniaco delirio.

Basti pensare al numero di componimenti contenuti ne *La Lira* di Giovan Battista Marino (edizione definitiva del 1614 della prima parte delle rime mariniane, già pubblicate nel 1602, a cui l'autore aggiunge una terza parte, sempre divisa per tematiche – *Amori, Lodi, Lagrime, Divozioni, Capricci*) – 679 nella prima edizione più 408 nella nuova – per avere un'idea della *varietas* metrico-stilistico e tonale della raccolta, che si presenta come una possibile enciclopedia di tutto ciò che esiste ed è “poetabile”. Già osservando il dittico in cui sono divise le *Rime* del 1602 si evince un tentativo di convivenza parallela tra due filoni poetici comunque vivi nella lirica del '500: la prima parte, infatti, dedicata a Melchiorre Crescenzio, comprende solo sonetti divisi per tematica e quindi richiama il *Canzoniere* petrarchesco nella forma, nelle eleganze letterarie (come le antitesi metaforiche) e negli epigrammi; la seconda parte, invece, dedicata a Tommaso Melchiorri, raccoglie senza divisione in sezioni tematiche circa duecento madrigali e una ventina di canzoni rifacendosi al filone poetico che «vive nei codici musicali e nelle raccolte di canti» anche se non sempre il madrigale è legato alla musica⁶.

Diversi sono i componimenti in cui Lidia è protagonista⁷: in questa sede ne verranno analizzati solo alcuni, ritenuti più degli altri testimoni dell'ampliamento dei motivi tematici del Barocco e dell'eversione dalle regole classiciste, di cui si fa portavoce questo personaggio di oraziana memoria che diventa donna e ninfa di articolata bellezza e di complessa caratterizzazione. Lidia fonde nel Marino, insieme alle altre ninfe, l'amore petrarchista e tassiano con il gradiente mitologico e metamorfico della favola pastorale meridionale in una espansione della lingua lirica non priva di «umorismo glaciale» e di «acido divertissement»⁸. Questo complesso sistema poetico collega spesso miti, personaggi, racconti e ambientazioni di diversa tradizione per rappresentare un unico contenuto simbolico, col risultato di creare diffrazioni e oscurità di significato: ciò che lo caratterizza come capostipite della lirica barocca è dunque soprattutto la capacità di combinare in vesti nuove e mai usate le

⁶ Cfr. O. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, Editrice Antenore, Padova 1969, p. 21.

⁷ In *Rime. Parte prima*, Venezia 1602 Lidia è presente in: *Boscherecce* (42, 3; 52, 1; 54, 4; 55, 10). In *Rime. Parte seconda*, Venezia 1602 Lidia è presente nei componimenti 35, 1; 109, 1; 110, 4; 111. In *La lira. Parte terza*, Venezia 1614 Lidia è presente in: *Capricci* (59), cfr. *Archivio tematico della Lirica Italiana. Giovan Battista Marino. La Lira*, a cura di BESOMI, J. HAUSER, G. SOPRANZI, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1992, p. 237.

⁸ L. SALVARANI, *La macchina versatile*, in G.B. MARINO, *La Lira*, a cura di L. SALVARANI, La finestra editrice, Lavis 2012, p. x.

sparse membra della cultura precedente, ricca di temi e motivi, in una specie di «enciclopedia» degli argomenti e delle forme poetabili⁹.

Per una rosa caduta di bocca alla sua ninfa

– Questa, che 'l bianco piè di Citerea
trafisse ignudo e del suo sangue tinta
rosseggia ancor, già fresca, o caro Aminta,
a la tua Lidia in bocca oggi ridea.

Ma, mentre odor piú dolce indi traea,
di piú vivo color sparsa e dipinta,
secca, qual vedi, e vergognosa e vinta
cadde dal labro, ch'agguagliar credea. –

Sí disse Coridon. Mirolla fiso,
e 'n lei di pianto un rugiadoso gelo
il misero pastor stillò dal viso.

– Felice rosa – ei disse, – oh dal tuo stelo
teco nato fuss'io, teco reciso!
Come sdegnar puoi tu gli orti del cielo? –¹⁰

In questo sonetto, ad esempio, (*Rime. Parte prima*, Venezia 1602 – Boscarece, 54) viene presentato il *tòpos* – poi ripreso nell'*Adone* – della rosa bianca che pungendo la ninfa diventa di colore rosso del suo sangue: la scena, però, inizialmente festosa, bucolica, in accordo con la tradizione rinascimentale della rosa, diventa inaspettatamente tetra, triste, e accenna con tono quasi tragico all'appassire del fiore che cadendo dalla bocca di Lidia prelude alla morte, alla fugacità del tempo, al passaggio inesorabile del giorno. La bellezza del fiore e della donna è insomma destinata a distruggersi, a consumarsi (immagine, questa, già presente in Tasso e in Ronsard, ma anche in Ariosto stesso¹¹) e questo mutato simbolismo della rosa – non più solo un invito a godere dell'attimo di felicità che la vita ci offre, ma soprattutto un sintomo

⁹ Ivi, pp. XI-XII.

¹⁰ MARINO, *La Lira*, cit., p. 106.

¹¹ Cfr. sul Barocco nelle letterature europee: J. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia* [1954], Il Mulino, Bologna 1985.

della consunzione del tutto –. Nel sonetto mariniano si intravede anche la fonte tassiana, a dimostrazione del fatto che i suoi componimenti non sono soltanto aderenti al modello petrarchesco: rispetto a quest'ultimo, infatti, che presenta una donna astratta rigidamente inserita in schemi puramente letterari, la lirica del '600 si rifà al modo di descrivere la donna e all'interpretazione della realtà inaugurato dal Tasso, e ci presenta ritratti molto più circostanziati dal punto di vista esteriore e negli attributi fisici – oltre che negli oggetti utilizzati dalla donna all'interno della cornice poetica¹². La tensione psicologica dei personaggi del sonetto è intensa: il dolore che deriva dalla consapevolezza dello sfiorire della rosa e dell'amore induce al pianto, proposto in questa sede attraverso i giochi concettosi e le arguzie linguistiche tipiche del Marino, che non appaiono più come espedienti intellettualistici ma come strumenti di una operazione formale che tende al dinamismo e al movimento¹³. Meno dinamico, ma ricco di artifici ingegnosi e di "meraviglia" è il sonetto immediatamente seguente, tematicamente in continuità – almeno apparente – col precedente:

Ad una rosa, che la sua ninfa aveva in bocca

Pompa e fregio de' prati, onor di Flora
ben or puoi dirti avventurosa Rosa
e degna d'arricchir la luminosa
ghirlanda che di stelle in ciel s'infiora.

A te Zefiro scherza, a te l'Aurora
cede, a te Citerea ride vezzosa,
da che quella gentil bocca amorosa,
di cui s'onora Amor, di te s'onora.

Lasso, ma languir veggio i color tuoi,
forse i color di Lidia in vaga foggia
emular sì, ma pareggiar non puoi.

Godi, ch'eterno avrai pregio fra noi
et eterno vigor sol da la pioggia
degli occhi miei, dal sol degli occhi suoi¹⁴.

¹² Cfr. BESOMI, *Ricerche intorno alla «Lira» di G.B. Marino*, cit., p. 61.

¹³ Cfr. SALVARANI, *La macchina versatile*, cit., p. VII.

¹⁴ Ivi, p. 106.

Anche qui, attraverso una sintassi disgiunta e contorta, il poeta ci propone un parallelo tra Lidia e la rosa, inferiore alla ninfa per vividezza di colori e dunque per bellezza; la presenza costante di personaggi del mito e di luoghi comuni della lirica rinascimentale rendono il personaggio della ninfa evidentemente piatto, privo di qualsiasi spessore, completamente offuscato da analogie convenzionali, antitesi astratte, metafore sbalorditive e sinonimie a lungo metraggio: Lidia resta una muta presenza simbolica, con l'aggravante dell'*obscuritas* che nelle poetiche classiciste veniva evitata. Anche in questo caso la bellezza della rosa e della donna sono destinate a sparire e nella loro descrizione sono foriere di fragilità effimera, perché nel momento stesso in cui si manifestano portano con sé l'angoscia della loro estinzione¹⁵.

Di maggior interesse, se non altro per l'introduzione di uno scenario quotidiano e dunque realistico, è il madrigale 35 presente in *Rime. Parte seconda*, Venezia 1602; Lidia ci viene presentata non più come una ninfa incorporea ma come una donna impegnata nell'attività contadina della mungitura:

La ninfa mungitrice

Mentre Lidia premea
dentro rustica coppa
a la lanuta la feconda poppa,
i' stava a rimirar doppio candore,
di natura e d'amore;
né distinguer sapea
il bianco umor da le sue mani intatte,
ch'altro non discernea che latte in latte¹⁶.

La "mungitrice" viene ritratta nel vivo del suo lavoro, il lessico appare molto più concreto, tecnicamente preciso e di registro basso (il termine "poppa" ad esempio) nonostante il contesto lirico (sottolineato attraverso giochi di parole, allitterazioni e paronomasie come "coppa/poppa"): viva è però la consueta contaminazione della situazione prosaica con riferimenti mitici, letterari; la contadina che munge si chiama Lidia, ed è trasformata in ninfa nel corso del componimento con una arguta decorazione linguistica che, abbinata al gioco concettuale, crea metafore complesse – il candore del latte munto che

¹⁵ Cfr. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 59.

¹⁶ Cfr. SALVARANI, *La macchina versatile*, cit., p. 263.

si confonde con quello delle mani, e la scena diventa sovrapponibile così che il candore sia metaforico e letterario allo stesso tempo. Anche l'insistenza sul colore bianco e sul pallore della donna è un *tòpos* della lirica latina – mutuato da quella greca, basti pensare all'*Ode alla gelosia* di Saffo: non a caso, Orazio, *Odi* III 10, 14 *Tinctus viola pallor amantium* (a proposito del viso che diventa pallido per amore). Qui però Lidia non è pallida perché innamorata, ma il suo candore è causato dalla mescolanza delle sue dita con il latte che viene munto rusticamente, senza nessun tipo di implicazione amorosa da parte della donna, ed è in questa *variatio* che consiste sostanzialmente la rappresentazione del tema inedito e la ricerca di un'emozione particolare scaturita da un gioco puramente intellettuale.

La raccolta di *Poesie* di Claudio Achillini viene data alle stampe nel 1632 (con diverse ripubblicazioni fino al 1680 – la più rilevante quella del 1650, intitolata *Rime e prose* perché aggiungeva al blocco dei cento testi altri quarantanove), quando il poeta bolognese era oramai alle soglie della sessantina: il volume riunisce un trentennio di rime (cento, in prevalenza sonetti) dedicate al mecenate di quel momento, il duca di Parma Odoardo Farnese. È una raccolta premeditata e accurata nell'insieme che determina un organismo compositivo ad effetto, artificioso in cui si alternano versi encomiastici, amorosi e sacri in blocco omogeneo che fanno pensare alle *Rime* di Marino ma che in realtà aderiscono principalmente, come rilevato da Angelo Colombo¹⁷, al modello delle *Rime* tassiane, perché si allontanano da quell'attitudine moltiplicatoria del Marino (basti pensare alla distanza in termini quantitativi dei testi dell'uno e dell'altro) e includono delle traduzioni latine delle poesie – effettuate da Achillini stesso e da Luigi Scoto. I *loci* di Achillini sono molto vicini a quelli del Petrarca, del Bambo e del Tasso e dal punto di vista stilistico i suoi versi appaiono poco inclini al gusto barocco del laconismo e della metafora, non sempre ostentata – anche se Croce lo definì «non barocco, ma ultrabarocco»¹⁸ per l'utilizzo eccessivo di figure retoriche (pensando soprattutto allo sfortunato verso di apertura del sonetto che l'Achillini scrisse al re Luigi XIII «Sudate, o fochi, a preparar metalli») che esprimeva una società in decadenza, moralmente debole. Tuttavia, è innegabile, come sottolinea Giovanni Getto, che il sonetto di Achillini possieda una certa forza poetica, «una virtù di stile» connotata

¹⁷ Per informazioni biografiche e culturali sull'autore si veda: A. COLOMBO, *I «Riposi di Pindo». Studi su Claudio Achillini (1574-1640)*, Olschki, Firenze 1988.

¹⁸ Cfr. CROCE, «*Sudate o fuochi...*», in «I quaderni della critica», x, 1948, p. 121.

spesso da «scorci arditi», «animazione fervida», «movimenti incalzanti» che in qualche modo bilancia la «pesante sonorità» della «sostanza iperbolica»¹⁹.

Anche in Achillini sono presenti alcuni componimenti in cui la protagonista è una ninfa di nome Lidia (64, sonetto; 72, sonetto; 85, sonetto). Tutti e tre i componimenti ci presentano una Lidia diversa; nel primo, ad esempio, è una giovane ninfa che cade ferendosi il fianco a morte su un fascio di spine:

*Ninfa giovinetta cade foura un fascio verde di spine,
e pungendo il lato manco se ne muore*

Sai, perché giace la tua spoglia estinta,
O Lidia del mio cor cura pietosa?
In paragon de le tue rose vinta
d'esser credea l'ambiziosa rosa;

e di sdegno odorato il viso tinta,
acuta spina trà le foglie ascosa,
di vermiglia Tirannide dipinta
ti trafisse di punta insidiosa.

Ma giuro sul tuo cenere infelice,
che tosto sentirà penosi guai
dal tradimento tuo la traditrice.

Spunta, Rosa crudel, spunta, se sai,
fuor de la spina tua fresca, e felice,
ch'arder ti vò de la mia fiamma à i rai²⁰.

Il pastore innamorato vuole fortemente vendicare la morte della bella Lidia perché convinto che la rosa, gelosa della bellezza della donna, le avesse teso un tranello attraverso le sue spine. Egli minaccia di bruciare la rosa come fosse una rivale in amore e avesse davvero la capacità di competere in freschezza con un essere umano – superando anche il *tòpos* della rosa come simbolo del

¹⁹ Cfr. GETTO, *Lirici marinisti*, in *Il Barocco letterario in Italia*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Mondadori, Milano 2000, pp. 62-63.

²⁰ C. ACHILLINI, *Poesie (1632)*, edizione anastatica a cura di A. COLOMBO, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2000, p. 153.

tempo che fugge ed esasperando la distanza da ogni contesto reale²¹ divenuta impossibile in questa circostanza, oltre che appesantita da una eccessiva artificialità (che però non è del tutto esente nemmeno in alcuni passi del modello petrarchesco²², a cui Achillini tende).

Nel secondo sonetto in cui viene nominata Lidia vi è la conclusione di un episodio introdotto già nel testo che lo precede: una giovane ragazza decide di farsi monaca e pertanto si taglia le lunghe trecce bionde al cospetto degli amanti per poi fuggire via²³. Ancora una volta, l'abbondanza delle manifestazioni esteriori (vv. 5-8, soprattutto, in cui le due trecce troncate diventano onde celesti che attirano gli uccelli, destinati a rimanervi incastrati) segue l'«estetica della profusione»²⁴ e denuncia un disorientamento, un vuoto interiore, da riempirsi con elementi grotteschi che rappresentano l'aspetto contraddittorio delle cose.

Il terzo sonetto, invece, ci propone una Lidia inedita, che spiazza il lettore andando ben oltre l'orizzonte della sua attesa:

Bellissima spiritata

Lá nel mezzo del tempio, a l'improvviso,
Lidia traluna gli occhi e tiengli immoti,
e mirano i miei lumi a lei devoti
fatto albergo di furie un sí bel viso.

Maledice ogni lume errante e fiso
e par che contra Dio la lingua arroti.
Che miracolo è questo, o sacerdoti,
che Lucifero torni in paradiso?

²¹ Cfr. A. CONTI, *Il bello nel vero*, Le Monnier, Firenze 1872, vol. I, p. 281.

²² Cfr. G. PIETROPAOLI, *Il Petrarca impugnato dal Petrarca*, Alvisopoli, Venezia 1818, pp. 85-86.

²³ Nello stesso soggetto. E soggiunge l'Amante, che à quello spettacolo si purgò l'Anima da i profani Amori. // Lidia le trecce sue, per cui diffonde / l'aurea pioggia del crine in duo torrenti, / mentre frà sacri veli il colto asconde, / tronca pentita, e ne fa dono à i venti. // Ondeggiando per l'aria, e le bell'onde / a sommerger'un cor sono possenti. / A quelle trecce attortigliate, e bionde / corron gli augelli à carcerarsi intenti. // E così pur di sua bellezza in pena / soura l'Altare à la gran strage eretto / il Rè de i crini d'oro hoggi si suena. // Io da un'antico immoderato affetto / sento, mercè del Ciel, sù l'aurea scena / la tragedia d'un crin purgarmi il petto, ivi, p. 172.

²⁴ Cfr. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, cit., p. 97.

Forse costui, che non potea nel saggio
sovrastar, per superbia, al suo Fattore,
venne in costei per emolarne un raggio?

Torna confuso al tuo dovuto orrore,
torna al nodo fatal del tuo servaggio,
e sgombra questa stanza al dio d'amore!²⁵

L'accostamento di immagini in questo componimento è sicuramente ardito, e la forma classica si colora di tinte romanzesche, pertanto il lettore non può non rimanerne fortemente disorientato: Lidia viene sopraffatta da una crisi nervosa, tra il satanico e l'isterico, e la sua fisionomia viene deformata così come il suo comportamento, del tutto inadeguato rispetto al luogo di culto in cui si trova. Ovvio pensare al rovesciamento totale del *tòpos* della donna angelo, alla sua definitiva dissacrazione, tipica dello stravolgimento barocco dei contenuti tradizionali fino a sovvertirne il canone deformando intenzionalmente le sue perfezioni e le bellezze²⁶: questa metamorfosi avviene all'interno di una chiesa, e non è di certo un caso – così come non è un caso che il luogo di culto sia chiamato da Achillini genericamente “tempio” per mantenere una certa *ambiguitas* e anche una sorta di neutralità tra cristianesimo e paganesimo. Del tutto inadeguata ed inutile la presenza di Dio: non è possibile neanche per lui salvare la donna, che invece può essere ricondotta alla ragione soltanto dal dio amore, in un intreccio sensuale ma anche perverso tra sacro e profano che spinge il poeta ad essere fortemente attratto da Lidia proprio perché indemoniata e proprio perché lo spazio poetico gli concede la possibilità di annullare o quantomeno di confondere il confine tra bene e male. La presenza di Lucifero nella donna viene attribuita dal poeta ad un tentativo da parte del diavolo di infiltrarsi nel luogo di Dio e di splendere più del Creatore attraverso il rapimento dell'anima della bella donna: l'episodio si chiude con un appello al dio amore per la liberazione dello spirito di Lidia, ma il lettore non può non cogliere quel senso di spietata attrazione sottesa allo sguardo del poeta e prendere atto dell'incompiutezza di un messaggio senza prevedibile né univoca conclusione.

²⁵ ACHILLINI, *Poesie* (1632), cit., p. 192.

²⁶ Cfr. BATTISTINI, *Il Barocco*, cit., p. 52.