Miruna BULUMETE
(Universitatea din Bucureşti)

# L'elogio che nasconde l'autoelogio nella lirica concettista italiana

**Riassunto**: **(L'elogio che nasconde l'autoelogio nella lirica concettista italiana)** La presente ricerca si propone di reperire e analizzare in un cospicuo corpus di poesie concettiste della letteratura italiana una specifica forma di ostentazione del valore artistico: quella dell'elogio formulato dal poeta stesso in riferimento ai propri versi che sta scrivendo. Tale contenuto autocelebrativo – che appare in genere all'interno di poesie che celebrano varie altre realtà dell'universo umano, animale, vegetale o minerale – è solo raramente palese, mentre il più delle volte appare superficialmente celato da certi procedimenti retorici o addirittura nascosto in vere e proprie anamorfosi letterarie, ossia nell'ambivalenza delle idee poetiche costruite apposta per prestarsi a due piani di lettura. Esso comporta sempre l'emergere di istanze autoriflessive che incidono sul senso complessivo delle liriche. Inoltre, sono proprio certi motivi afferenti a questa tematica e le maniere specifiche in cui si articolano a migrare da una lirica ad altra e da un poeta ad altro e a generare momenti di intertestualità e vere e proprie formule letterarie – individuabili in poeti come Giovan Battista Marino, Giacomo Lubrano, Anton Maria Narducci, Girolamo Fontanella, Girolamo Preti, Giuseppe Salomoni, Giuseppe Artale o Tommaso Stigliani. La poesia che si autocontempla in una specie di rispecchiamento narcisistico lascia prima o poi affiorare non solo la presa di coscienza dei suoi pregi ma anche quella della sua imminente autoconsunzione. Vista la sua ricorrenza, l'autoelogio si potrebbe definire una cifra caratterizzante della poesia marinista strettamente interconessa alle altre sue componenti canoniche.

**Parole-chiave**: autoelogio, concettismo, anamorfosi, autoriflessività, intertestualità

**Abstract**: **(The Eulogy that Hides the Self-Eulogy in the Marinist Lyrics)** The present study aims to trace and analyse in a conspicuous corpus of Marinist lyrics a specific form of the artistic value ostentation: the poet's eulogy of the lines he is writing. This self-celebration – that is generally contained in lyrics celebrating various other aspects of the human, animal, vegetable or mineral kingdoms – is only rarely obvious, while most of the times it appears superficially hidden by certain rhetorical procedures or concealed in literary anamorphosis, namely in the ambivalent poetic ideas which are deliberately constructed as such in order to allow a two-level reading. It always involves the appearance of self-reflexive instances which affect the entire meaning of the related poems. And furthermore, there are certain motifs relating to this subject and specific manners in which they are structured that are migrating from one poem to another and from one poet to another and that are generating moments of intertextuality and real literary formulas – identifiable in poets such as Giovan Battista Marino, Giacomo Lubrano, Anton Maria Narducci, Girolamo Fontanella, Girolamo Preti, Giuseppe Salomoni, Giuseppe Artale o Tommaso Stigliani. The poetry characterized by self-contemplation, by a narcissistic self-reflection brings out not only the awareness of its value but also the awareness of its imminent self-consumption. Given its reccurence, the self-eulogy can be defined as a peculiarity of the Marinist poetry which is highly interconnected with its other canonical features.

**Keywords:** self-eulogy, marinism, anamorphosis, self-referentiality, intertextuality

Una caratteristica *sine qua non* della poetica barocca concettista è l'ostentazione dell'estro poetico e dell'ingegno, concretata in un compiaciuto gioco di arguzie letterarie volto a fini edonistici e autoincensatori. Ne funge da emblema il pavone in cui il reputato critico Jean Rousset ha rintracciato uno dei due simboli cardini della letteratura barocca (Rousset 1968). Il pavone come immagine simbolica della poetica marinista appare già in alcune pagine di trattatistica secentista, firmate da Daniello Bartoli, sullo "stile



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

concettoso, usato oggi da molti con lode non ordinaria dell'ingegno"(Bartoli 1834, 141). Nella sua opera *L'uomo di lettere difeso ed emendato*, apparsa nel 1645, parlando dei concettisti, Bartoli dice che "ogni lor carta rassembra una coda di pavone [...] spiegata in faccia al sole, tanto varia nei colori, quanto incomoda nel moto" (Bartoli 1834, 144).

Il pavoneggiamento come atteggiamento tipico di tali poeti è quindi un luogo comune sin dall'età in cui loro concepirono le proprie opere. Prendendo spunto proprio da questo luogo comune la presente ricerca si propone di reperire in un cospicuo corpus di poesie concettiste della letteratura italiana una specifica forma di ostentazione del valore artistico: quella dell'elogio formulato dal poeta stesso in riferimento ai propri versi che sta scrivendo. Tale contenuto autocelebrativo, a volte palese, altre volte superficialmente mascherato da qualche procedimento retorico o addirittura nascosto nell'ambivalenza delle idee poetiche, costruite apposta per prestarsi a due piani di lettura, comporta l'emergere di istanze autoriflessive che incidono sul senso complessivo delle liriche. Inoltre, sono proprio certi motivi afferenti a questa tematica a migrare da una lirica ad altra e da un poeta ad altro fino a generare vere e proprie formule letterarie

Il sonetto *Bella schiava* di Giovan Battista Marino si presenta ad un primo livello di lettura come un blocco unitario dal punto di vista contenutistico che racchiude esclusivamente la celebrazione della bellezza di una donna nera e dell'amore che lei fa nascere nel cuore del poeta. Interamente giocata su contrappunti chiaroscurali e su ricercate contrapposizioni ossimoriche, la descrizione celebrativa fa perno sulla luminosità come principale caratteristica che culmina nell'iperbolica definizione finale della protagonista come un "sole" che ossimoricamente "nel bel volto/porta la notte, ed ha negli occhi il giorno" (Marino 1995, 24). La seconda quartina del sonetto appare saldamente collegata tanto con la chiusa perché introduce l'assimilazione metaforica della donna ad una luce quanto con le altre due strofe: alla prima si ricollega il motivo dell'unicità della donna, mentre tramite l'ultima parola "arsura", che definisce metaforicamente il sentimento del poeta, anticipa il contenuto della prima terzina destinata a descrivere proprio la forza del sentimento. Tuttavia, è proprio questa strofa a introdurre un'autoapologia tramite la quale Marino sottolinea l'eccezionalità della propria composizione: "Or quando, or dove il mondo antico o il nostro/ vide sì viva mai, senti sì pura,/ o luce uscir di tenebroso inchiostro,/ o di spento carbon nascer arsura?" (Marino 1995, 24). La "luce" acquista una doppia referenzialità: rappresenta tanto la donna quanto la creazione poetica. Il doppio senso sembra essere sostenuto dall'intera architettura della quartina in cui tutto è doppio: costruita sotto la forma di un'interrogazione retorica, la strofa si basa sulla duplicazione di ogni singolo elemento ivi contenuto. I versi procedono per binari (or quando/ or dove; il mondo antico/ il nostro; vide/ senti; sì viva/ sì pura/; luce/ arsura; uscir/ nascer; tenebroso inchiostro/ spento carbon) i quali entrano a far parte di strutture frastiche perfettamente simmetriche (si noti, in questo senso, anche l'elaborata simmetria a chiasmo del terzo e quarto verso).

Non è l'unico caso in cui Marino sottolinei la sua maestria senza pari e il suo primato riguardante una certa tematica. Dietro il pretesto del galante corteggiamento in *Madonna chiede versi di baci*, il poeta dà particolare risalto al proprio successo letterario: "Le carte, in ch'io primier scrissi e mostrai/ l'arte del ben baciar, Lilla mi chiedi./ Ma di tanti, che loro io già ne diedi,/ tu crudel pur un solo a me non dai" (Marino 1995, 42).



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

Tornando alla *Bella schiava*, il cuneo dell'intero edificio lirico è la parola "inchiostro" che non a caso si ritrova in posizione mediana nel sonetto, accentrando l'attenzione sul lavoro poetico. È proprio questo verso centrale e poi secondariamente anche altre immagini ad aver inspirato, probabilmente, a Girolamo Fontanella la sua poesia, intitolata appunto *All'inchiostro*, che dell'incipit del sonetto mariniano riprende la costruzione enfatica comprendente l'aggettivo "nero", seguita simmetricamente ad una certa distanza dall'aggettivo "fosco". Riportiamo parallelamente i due frammenti delle liriche:

"Nera sì, ma sei 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."
(Marino 1995, 24)

"Nero sì, ma pregiato,
Gocciolando derivi
Da quei ch'apre la gloria eterni rivi;
Fosco sì, ma lodato
Per le penne più dotte, a parte a parte
Gemme d'alta virtù semini in carte."
(Fontanella 2003, 42)

Inoltre, sempre di ascendenza mariniana sembra essere l'idea – paradossale sul piano fisico della descrizione – dell'inchiostro come fonte di luce, ripresa e ripetuta da Fontanella tanto da apparire uno dei motivi cardini dell'elogio dell'inchiostro: "Luce de la memoria,/ Che le nubi di Lete a par del giorno/ Col tuo nero color rischiari intorno./ Preziosa tintura,/ Benché torbida appari,/ D'ignoranza volgar l'ombre rischiari" (Fontanella 2003, 42). L'altro motivo basilare che le definizioni metaforiche dell'inchiostro racchiudono è quello della gloria, reiterato ben cinque volte: "Balsamo di gloria"; "Nel bel tempio d'onor l'accesa lampa"; "Tenebroso licore,/ Pasci e ammorzi ogni brama/ A chi sete ha d'onor, fame ha di fama"; "Pregiatissimo umore,/ Per li libri scorrendo alta e gioconda/ Germogliar fai d'onor messe feconda"; "Gocciolando derivi/ Da quei ch'apre la gloria eterni rivi" (Fontanella 2003, 42). La brama di gloria è del poeta stesso che negli ultimi versi lascia il piano delle astratezze descrittive e si concentra sul proprio processo creativo, invocando l'aiuto dell'indispensabile strumento: "Mentre audace m'accingo/Ad impresa sì grande, ov'io la mostro,/ Siimi tu per color lodato inchiostro" (Fontanella 2003, 42). La stessa rima *mostro-inchiostro* appare anche nella *Bella schiava*, ciò che accresce la plausibilità che il senso solo apparentemente secondario della poesia del Marino sia alla base della lirica di Fontanella, la quale appare in questa prospettiva come uno sviluppo di ciò che il caposcuola dei concettisti aveva lasciato intravvedere fra le pieghe dei doppi sensi.

L'autocelebrazione del proprio estro poetico segue in altre liriche di Fontanella una specifica formula letteraria quasi identica a quella presente nella poesia *All'inchiostro*. Si tratta di una serie di apologie in versi di varie realtà (creature, arti, strumenti, stagioni), ognuna delle quali si articola in due parti: la prima contiene una descrizione arguta, concettosa dei pregi della relativa realtà, una descrizione che, a dirla con Barthes, potrebbe essere estesa *ad libitum*, perché non è una descrizione "sommativa" bensì "moltiplicativa" (Barthes 1966, 50); la seconda, invece, (ridotta in genere all'ultima strofa) rappresenta l'invocazione degli stessi pregi (o di alcuni ritenuti essenziali) perché si rispecchino e nobilitino la maniera di poetare dell'autore. Fontanella chiude la lirica



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

*All'api*, ad esempio, con un'invocazione rivolta alle stesse creature che aveva descritto: "Voi, che dolce pioveste/ Ne la tenera bocca/ Del tebano cantor manna celeste,/ Se pur tanto dal ciel sortirmi tocca,/ Addolcite il mio canto, onde simile/ Al bel nettare vostro esca il mio stile" (Fontanella 2003, 27). Le cinque strofe che precedono però tale chiusa sono una prova virtuosistica del talento di Fontanella nel creare appunto versi dolci in cui l'armonia fra le idee e lo stile, fra il significato e il significante, tende alla perfezione: in questo senso si vedano le numerose alliterazioni (le consonanti "g" e "r" oppure "s", nonché i gruppi "gr", "sr", "st" e "sc" sono ripetuti a breve distanza) grazie alle quali versi come"Garrulette guerriere/ Che con gradi ineguali/ Nel bel campo dell'aria uscite a schiere" (Fontanella 2003, 27) suggeriscono sinestesicamente tanto il dinamismo quanto il ronzio delle api. Dunque l'invocazione dell'aiuto delle creature descritte è solo un pretesto per attirare l'attenzione sui pregi dei propri versi: ciò che nell'apostrofe viene espresso come mancanza o anelito è già un insieme di qualità caratterizzante i versi stessi. L'autoreferenzialità si rispecchia a ritroso anche sui versi precedenti: così il poeta proclama indirettamente, tramite le creature elogiate, che i suoi versi godono di ingegnosità, di sottigliezza, di dinamismo, prolificità e bellezza, tutte qualità che appaiono nella descrizione delle api definite come "delicate maestre [... ] veloci e destre", "ingegnose tessitrici" o "fabbre altere e illustri" (Fontanella 2003, 27). In una delle sue poesie del volume *La Lira*, anche Marino nel rappresentare l'immagine dell'amata lontana si autodefinisce "ape ingegnosa" (Marino 1995, 9).

Ravvisabile anche in altre liriche di Fontanella, come *Alla cicala*, *Alla farfalla*, *L'autunno* o *Alla musica*, la stessa struttura compositiva bipartita della lirica *All'api*, in cui l'autoreferenzialità spicca nella chiusa e implica una rivalutazione dei versi anteriori, lascia affiorare il fatto che tutte le realtà descritte alle quali alla fine il poeta si rivolge come a delle vere e proprie muse – ad esempio, negli ultimi versi della lirica *Alla cicala*: "Or tu spirami in seno,/ Vagabonda animella,/Quel tuo fiato sereno,/ Quell'aura tua sì armoniosa e bella./ Tu, romita novella,/Fra sì bianchi oliveti accolta e chiusa,/ Su la cetera mia sarai la Musa" (Fontanella 2003, 28) – sono altrettante occasioni perché lui metta in mostra, per via dei parallelismi, le proprie doti artistiche, mentre l'invocazione risulta ad essere un mero artificio retorico che nasconde l'autoapologia.

Dalle analisi finora affrontate emerge una spiccata predilezione per uno specifico bestiario presente nei contesti lirici autocelebrativi dei poeti concettisti: quello degli insetti (insetti connotati tanto positivamente quanto negativamente, dai più prodigiosi e sublimi come le api o le farfalle fino ai più grotteschi, sporchi e spaventevoli come i parassiti). Quando tale realtà entomologica appare, affiora insieme ad essa un naturalismo quasi mistico, o meglio dire pseudo-mistico perché non si tratta di una percezione del divino in tale realtà, ma di un annullamento del confine fra il mondo umano e quello animale, fra il mestiere dell'arte e le creazioni della natura. Il sentimento è di superamento dei limiti, delle distinzioni: il forte istinto vitale della natura, l'esultanza, la gioia di vivere e di creare fini a se stesse si trasfondono anche nei versi mentre il poeta stesso si immedesima con gli esseri celebrati. Nelle sue varie forme, questa realtà minuta e curiosa, a volte stupefacente o adirittura misteriosa e, comunque, sempre di una spettacolare vitalità, riempie con il suo febbrile dinamismo i versi, contrapponendosi così a quello che gli antropologi, gli storici, i critici hanno individuato come la più insidiosa e spaventevole ansietà del secolo: il *horror vacui*. In



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

assenza del divino, per foggiare il proprio elogio, il poeta ricorre a quella che gli appare come la somma creatrice: la natura. La massima lode che può portare a se stesso è di dichiararsi partecipe del mirabile ingegno della natura.

Persino il dogmatico moralista Giacomo Lubrano, da una parte nei suoi sonetti esprime la vanità di tutti gli autoelogi a cui la creatura umana in genere, e in particolare i poeti, possono dare voce: "Tromba non ho sì ambiziosa in mano" (Lubrano 2007, I), dichiara lui perentoriamente proprio in apertura del proemio, e continua "Delitto trionfal, non Gloria parmi,/ lodar naufrago un Mondo in sangue umano"(Lubrano 2007, I); mentre dall'altra parte, però, i suoi stessi versi dagli accenti vituperali sfociano in un autoelogio nel quale – pur non mancando alcuni tratti specifici della sua poetica, come le venature macabre – prevalgono le stesse scelte dei concettisti sopraccitati. L'elemento entomologico su cui lui basa la sua costruzione autocelebrativa è quello che rappresenta la metamorfosi per antonomasia, il verme setaiuolo: "Già vicino al morir vo' che a' miei canti/ fili le prime corde industre un Verme,/ che da la tomba sua trae i suoi vanti" (Lubrano 2007, I). Vero e proprio leitmotivo, il verme si ripresenta lungo i sonetti. L'immedesimazione totale del poeta con il verme, momento in cui anche l'autoelogio raggiunge un suo apice, appare nel sonetto *Prosopopea*: "Arte è la vita mia: tesso e ritesso/ le viscere spremute in bave d'oro:/ né pur del chiuso boccio ove dimoro/ m'è di volar al fin sempre concesso" (Lubrano 2007, XVI).

Una maniera più subdola e raffinata di dare voce all'autoelogio – simile per molti versi a quella di Marino della *Bella schiava* – troviamo nella *Bella pidocchiosa* di Anton Maria Narducci. Dopo le prime tre strofe del sonetto che ribaltano ironicamente il *topos* della donna angelicata e nelle quali vengono descritti i capelli come un microcosmo autosufficiente e sublime in cui i pidocchi sono vere e proprie "gemme" e "fere d'avorio" che errano nel "bosco d'oro" e si nutrono di "nettarei umori"(Aa. Vv. 1996, 44), mentre la figura femminile nonostante il grottesco insito nell'argomento sembra una Venere circondata da Amoretti volanti, nell'ultima terzina, Narducci propone ai suoi contemporanei la propria lirica come prototipo di una nuova arte che possa garantire un infallibile e duraturo successo: "deh, s'avete desio d'eterni onori,/ esser preda talor non isdegnate/ di quella preda onde son preda i cori!" (Aa. Vv. 1996, 44). L'epifania dell'intero universo prezioso nei capelli dell'amata (l'oro e i derivati dall'etimo latino "aur" compaiono ben cinque volte nel sonetto, e inoltre il materiale prezioso è suggerito dall'alliterazione "or" – il gruppo di lettere è ripetuto ben tredici volte, delle quali otto volte in posizione enfatica, all'interno delle parole in rima) è seguita dall'epifania di un'*ars poetica*, introdotta dall'interiezione "deh" che segna l'improvviso intervento della voce autoriale, lo stacco dalla descrizione e l'inizio dell'esortazione rivolta ai poeti. Narducci sprona coloro che desiderano una gloria che trascenda i secoli ad affrontare senza sdegno e ribrezzo simili argomenti eccentrici, adoperando una vera e propria ricetta di cui il rovesciamento dei canoni della tradizione, l'ironia, la bizzarria e la contaminazione dei registri sono le irrinunciabili componenti. Tale invito è avvolto nel bisticcio metaforico finale in cui il rapporto preda-preditore compare ben tre volte ed ha sempre altri referenti: la prima volta quando appare la parola "preda" è riferita ai poeti che non devono "isdegnare" di celebrare nei loro versi una simile donna, la quale da una parte è la "preda" dei pidocchi avidi del suo sangue, e dall'altra è lei stessa una "predatrice" nei confronti dell'altro sesso. Narducci, come tutti gli altri concettisti,



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

credeva pienamente nel grande valore delle sue innovazioni, nella svolta poetica di cui la sua opera fosse un tassello essenziale; l'innovazione era in sé considerata il pegno di un'eterna gloria, nonostante l'artificio presente nella ricerca della novità. Come argomenta il critico Morpurgo Tagliabue nel suo saggio *Aristotelismo e Barocco*, se le radici della ricerca di nuovi valori è la naturale conseguenza del crollo degli *endoxa* e dell'implicita relativizzazione delle verità, tale ricerca nell'arte appare spesso solo mimata, artificiale, in quanto approda non a valori trovati spontaneamente per sincero trasporto, ma "cercati", quindi inautentici e proposti come "una lusinga"(Tagliabue 1955, 156). Nel sonetto di Narducci, l'irruzione della voce autoriale cambia l'ottica sull'oggetto principale della lirica: il contenuto si strumentalizza; è solo il mezzo per raggiungere la fama.

La prototipicità della *Bella schiava* di Marino, confermata dalla *Bella pidocchiosa* di Narducci, è comprovata anche da altri simili esiti poetici che presentano variazioni sullo stesso tema: la celebrazione della bellezza di una donna i cui apparenti o reali difetti si trasformano in ineguagliabili pregi; celebrazione che, però, si rivela ad essere incastrata in un'autocelebrazione.

Nella canzone dedicata alla bella vecchia, Giuseppe Salomoni impiega la stessa formula letteraria: anche qui certi *topoi* della tradizione sono stravolti parodicamente (ad esempio, nei versi in cui viene descritta la chioma d'argento della vecchia, l'ipotesto appare chiaramente ad essere *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* ) in un continuo trapasso dal caricaturale e grottesco al sublime, realizzato per via di metafore eleganti o addirittura altisonanti – ad esempio, i seni cadenti della vecchia sono "di bei pomi lascivi,/ lieto orticello e giardinetto ameno", le rughe sono "trofei di leggiadria" e il volto è un'increspata superficie di un "mar di beltà" che mostra "ai nocchier d'amor" la sua "bonaccia" (Aa. Vv. 1996, 46-47) – e anche qui la voce autoriale fa sentire la propria presenza. L'illustrazione delle attrative dell'attempata amata è inquadrata da due momenti di autoreferenzialità: uno con cui esordisce la lirica – "Già menzognero e stolto/ biasimai, vecchia gentile,/ il tuo sen, la tua chioma e 'l tuo bel volto./ Or, cangiando pensier, vo' cangiar stile/ e farti udir d'ogni menzogna mia/ una palinodia" (Aa. Vv. 1996, 45) – e uno che la chiude in cui il significato del processo d'invecchiamento, che paradossalmente rende sempre più bella e affascinante l'amata, è traslatato dalla vecchia alla canzone: "Canzon, sen vola il tempo:/ ma non temer però le sue quadrella,/ ché diverrai ne l'invecchiar più bella" (Aa. Vv. 1996, 47).

Una simile traslazione di significato è anamorfoticamente realizzata da Giuseppe Artale nel sonetto *Pulce sulle poppe di bella donna*. L'anamorfosi fa parte all'epoca, scrive Jurgis Baltrusaitis in *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi* di quei "trucchi con le immagini, scenografie con [...] figure intercambiabili [che] si ritrovarono su un medesimo sfondo e si svilupparono in una stessa direzione, frutti di un'ossessione filosofica dell'illusione"(Praz 2002, 97). Consono a tale ossessione, al decentramento e alla relativizzazione di ogni prospettiva, alla mutevolezza e alle metamorfosi come chiave gnoseologica nel capire l'universo ma anche nell'elaborazione dei nuovi prodotti artistici che tendono a riprodurre la nuova consapevolezza, Artale ricorre all'anamorfosi -procedimento che prima del barocco era stato reso famoso da alcuni pittori manieristi (come, ad esempio, Arcimboldo o Parmigianino). Mentre in un dipinto, una seconda immagine, integrata nella prima che si percepisce, può essere distinta dall'osservatore



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

a seconda di una specifica prospettiva assunta, nell'opera letteraria, che sin dall'inizio è incentrata sulla descrizione di un oggetto, gradualmente, tramite una serie di rapporti analogici, instauratisi fra tale oggetto e altri elementi della realtà, man mano viene palesandosi un secondo oggetto. È proprio una peculiarità della poesia concettista, e cioè il suo frammentarismo, ad agevolare il configurarsi dell'immagine seconda. Nel sonetto di Artale, del corpo della donna è descritto un solo particolare: il seno bianco sul quale la pulce appare come "picciola instabil macchia" "fra nevosi sentier" (Aa. Vv. 1996, 63). Tale "macchia" si rivela gradualmente ad essere un simbolo delle lettere stesse che il poeta sta mettendo su carta. Nell'ultima terzina appare chiaramente come segno grafico in perpetuo mutamento, indicativo del fatto che il lavoro del poeta continua instancabilmente: "tu sei, di questo cor basso ed infermo/ per far prolisso il duol, lungo il languore,/ de' periodi miei punto non fermo" (Aa. Vv. 1996, 63).

L'ipotesi che un'intera galleria di donne è apposta strumentalizzata perché nei versi trionfi l'autoreferenzialità e l'autoelogio, trova una conferma nel sonetto in cui Girolamo Preti invita i poeti e gli storici a celebrare le bellezze della sua donna amata. È un invito analogo a quello espresso da Narducci nella *Bella pidocchiosa*, solo che non è più ridotto all'ultima terzina, bensì è esteso a tutta la lirica: "Ingegni, o voi che con eterni inchiostri/ Gloria recando altrui gloria cercate;/ E voi, che nobil guerra al tempo fate,/ Guerre narrando, e meraviglie e mostri;//Deh gli studi volgete e gli occhi vostri/ A quest'alta del ciel nuova beltate,/ E miracol sì grande in altra etate/ Ne' volumi scolpito altrui si mostri.// Si adoreran come suoi vivi esempi/ Le vostre carte, e quasi altari suoi,/ Come de' Numi i simolacri e i tempi.// Fian le remote genti invide a noi,/E i secoli futuri a' nostri tempi;/ E voi per lei vivrete, ella per voi" (Preti 2003, 5).

Preti infatti rinuncia del tutto a presentare le attrative della donna amata, e consacra l'intero sonetto alla celebrazione di sé come poeta che ha scoperto l'infallibile maniera di raggiungere la gloria e la indica agli altri che vi anelano. Mentre la donna si astratizza del tutto: solo due versi le sono del tutto coreferenziali in cui appare definita come"alta del ciel nuova beltate" e "miracol sì grande in altra etate"; i poeti e la fama che loro inseguono prendono corpo in tutti gli altri versi. Appunto perché l'oggetto poetico è diventato un'astratezza a tutti gli effetti, esso giunge nell'ultima terzina ad immedesimarsi con l'ideale poetico in sé, ossia con la poetica alla quale i concettisti aspirano.

La gloria è sempre nell'orizzonte delle aspettative dei concettisti e molto spesso appare come la loro unica ragione imperante di dedicarsi alla scrittura. Ecco, ad esempio, come si palesa questa ragione in un sonetto autobiografico in cui Preti parla della sua rinuncia allo studio delle leggi, volendo applicarsi alla poesia: "Altro mar solcherò per mio ristauro,/Cui non turbano mai venti o procelle:/Sarà porto la gloria, e merce il lauro" (Preti 2003, 3). La fama è, dunque, una vera e propria ossessione che occupa quasi l'intero spazio mentale dei poeti sopraccitati e, conseguentemente, anche molto dello spazio poetico.

Almeno in apparenza si avverte un clivaggio epistemologico: in un'epoca che, così come dice Giovanni Getto nella *Polemica sul Barocco*, "non ha una sua fede e una sua certezza [...] La sua unica certezza è nella coscienza dell'incertezza di tutte le cose, dell'instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti fra le cose" (Getto 1969, 182), in poche parole, in un epoca in cui tutto è



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)

relativizzato e decentrato, i poeti concettisti sono il centro assoluto dei loro universi lirici e sfoggiano come certezza assoluta la loro gloria immortale. In assenza di una divinità a cui rapportarsi o ad una realtà esterna da sacralizzare, loro si autodivinizzano: nell'universo limitato rappresentato dalle proprie opere si proclamano veri e propri sommi creatori. È emblematico in questo senso un sonetto di Girolamo Preti in cui le immagini autocelebrative raggiungono dimensioni iperboliche, addirittura cosmiche: "Con l'ali del mio troppo ardito ingegno,/ Quando dal suo mortal si scuote e svelle,/ Spiego il volo talor verso le stelle/ Amor è la mia scorta, e gloria il segno" (Preti 2003, 4). L'aspirazione alla gloria si configura, dunque, spesso come una mania egotistica che probabilmente fa da schermo alle incertezze e alle paure, come una maniera di esorcizzare l'angoscia. Si tratta, quindi, di una forma artistica consolatoria, che nasce da un impulso narcisistico esibito insistentemente e con orgoglio come tale e generatore di ciò che ci è apparso lungo la ricerca come importanti momenti di intertestualità o come vere e proprie formule letterarie estremamente pervasive che arricchiscono la lirica italiana di una propensione all'autocontemplamento e di un'autocoscienza mai sperimentate prima del Seicento e che sono alla base di futuri e modernissimi sviluppi della leteratura.

## Bibliografia

Aa. Vv. 1996. *Antologia della letteratura del Seicento*, a cura di Maria Teresa Angelini ed Erzsébet Király. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Barthes, Roland. 1966. *Saggi critici*, trad. italiana Lidia Lonzi.Torino: Einaudi.

Bartoli, Daniello. 1834. *Opere del padre Daniello Bartoli della Compagnia di Gesù. Volume XXVIII: Uomo di lettere. Povertà contenta*. Torino: Giacinto Marietti.

Fontanella, Girolamo. 2003 *Ode*. Roma: Biblioteca Italiana – Università di Roma "La Sapienza", http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000272/bibit000272.xml&chunk.id

Getto, Giovanni. 1969. *La polemica sul Barocco*, in *Letteratura e critica nel tempo*. Milano: Marzorati.

Lubrano, Giacomo. 2007. *Sonetti*. IntraText (http://www.intratext.com/IXT/ITA1748/).

Marino, Giovan Battista. 1995. *Amori*, a cura di Alessandro Martin. Milano: Rizzoli (http://www.intratext.com/IXT/ITA0996/).

Praz, Mario. 2002. *Geometrie anamorfiche: saggi di arte, letteratura e bizzarrie varie*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

Preti, Girolamo. 2003. *Poesie*. Roma: Biblioteca Italiana – Università di Roma "La Sapienza", http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000364/bibit000364.xml&chunk.id

Rousset, Jean. 1968. *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: José Corti.

Tagliabue, C. Morpurgo. 1955. *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca.



BDD-A28982 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 19:56:21 UTC)