Emilio FILIERI
(Università di Bari)

Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra F. Donno, A. Bruni e G. Fontanella

Abstract: **(For a new canzoniere. Lyrics of the 17th among F. Donno, A. Bruni and G. Fontanella)** In the first part of the 17th century the portrayal of the canzoniere's form, modulated on the Tasso-style model, is deeply affected by the impact with the Marino's rhymes. Interestingly, it looks like the Southern opera, which does not neglect the seats of Rome and Venice, looks at Naples as the center of creative paths and poetic proposals, in a polythematic-emulation fashion. Authors such as A. Bruni, F. Donno, and G. Fontanella appear to be initially affected by a matrix of experimental tension, within the most available academies to the new poetics of wonder/variety or within other impregnated cult cultures to the myth of Tasso; but in the course of time some authors recognized the instances of classicist harmony acquired in the Neapolitan context and rethought their work in tender verses of tender musicality. Among the Marinian ways of amplification, with the effects of skillful virtuosity on a curious and free exploration of the potentials of Petrarca and Bembo code, internal lines also emerge, which did not obey the lesson of the Tasso and were linked to the poetics of Marino in an open and flexible way, also illuminated by individual biographical experiences with personal innovations, which are distant from epigonism, with fruitful re-elaborations of an archetype. The process of changing the literary canon thus met the relativity of taste, in times of waste and recovery, but in correlation with the thrill and rich spirit of the 17th century.

Keywords: Lirics, Barocco, Petrarca, Tasso, Marinian ways.

Abstract: **(Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra F. Donno, A. Bruni e G. Fontanella)** Nel primo Seicento l'approdo alla forma del canzoniere, modulato sul modello tassiano-bembesco, pare profondamente intaccato dall'impatto con le rime mariniane. Interessante così appare lo scorcio sulla lirica meridionale, che non trascura le sedi di Roma e di Venezia, ma che guarda a Napoli come centro di percorsi creativi e di proposte poetiche in versione politematico-emulativa. Autori come A. Bruni, F. Donno e G. Fontanella sembrano risentire inizialmente di una matrice protesa a una tensione sperimentalistica, fra accademie più disponibili alla nuova poetica della varietà-meraviglia e altri sodalizi impregnati del culto riservato al mito tassiano; ma in progresso di tempo alcuni autori non disconobbero le istanze di armonia classicistica acquisite nel contesto napoletano e ripensarono il proprio operare, sino a versi di tenera musicalità. Tra modi mariniani amplificati su una curiosa e libera esplorazione delle potenzialità del codice petrarchistico-bembesco, emergono pure linee interne, che non obliavano la lezione del Tasso per collegarsi alla poetica del Marino in aperture flessibile, illuminate dalle esperienze biografiche individuali, con personali innovazioni distanti dall'epigonismo, nelle rielaborazioni feconde e vivificatrici di un archetipo. Il processo di cambiamento del canone letterario incontrava così la relatività del gusto, in momenti di scarto e di recupero, ma in correlazione con lo spirito mosso e ricco del primo Seicento.

Keywords: Lirica, Barocco, Petrarca, Tasso, poetica marinista.

I. Ferdinando Donno e *La Musa Lirica*

Nella prima metà del Seicento, per poter avviare un proficuo scorcio sulla poesia lirica in area italiana meridionale, appare subito significativa l'amicizia fra Ferdinando Donno (1591-1649) e Antonio Bruni (1593-1635), entrambi di Manduria in Terra d'Otranto, sulla base della reciproca stima e nella considerazione delle interrelazioni

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

con i loro coevi sodali, singoli poeti e letterati, ma anche e soprattutto esponenti di accademie e di nobili famiglie, tra diverse città, la Napoli dei Viceré e la Roma papale e Venezia, regina sul mare. Il Donno (Biagetti 1992, 210)[1] si formò nel borgo natale (Rizzo 1979, 13) e poi a Lecce, città di nuove "fabriche" (Scardino 1978, 79) e capoluogo in piena trasformazione per coscienza cittadina (Fagiolo-Cazzato 1984, 78), intesa insieme come identità culturale e come categoria politica (Fonseca 1993, X), consolidata sull'ambizioso convincimento di essere prima città del Regno dopo Napoli: Lecce si considerava tale per antichità e fedeltà, sulla base delle indagini storiografiche e delle memorie di giurisperiti, con ricerche accademiche, coltivate dai Trasformati e dagli Spioni-Speculatori (Rizzo 1995, 764) e durate sino alla Società di Agricoltura di primo Ottocento (Filieri 2002, 105). Il soggiorno veneziano del Donno si protrasse per circa 14 anni, dal 1619 sino al 1633-34; proprio a Venezia il Donno pubblicò *La Musa Lirica*, nel 1620, dal 1979 a disposizione nell'edizione critica di Gino Rizzo[2]. Al ritorno da Venezia, dopo un breve passaggio per la Città Eterna nella dimora del concittadino e poeta Antonio Bruni (Rizzo 1979, 15), il Donno rientrò nella città natale: nel 1635 prese possesso della carica di Arciprete a Manduria e si dedicò con intensa cura all'impegno pastorale nella nativa comunità sino agli ultimi anni della sua vita conclusasi nel 1649. Prima di Venezia, intorno al 1610 il Donno si recò a Napoli, non ancora ventenne; nella città partenopea aderì all'Accademia degli Oziosi, "inaugurata ufficialmente alla presenza del Vicerè Pietro Fernandez de Castro, conte di Lemos, il 3 maggio 1611 nel Chiostro di S. Maria delle Grazie" (Rizzo 1979, 16).

L'Accademia (Quondam 1975, 252) rappresentava la fondazione d'una nuova tipologia intellettuale, organica alla strategia di riaffermazione dell'egemonia monarchica, quasi esclusivamente risolta però in una prassi culturale pubblica, caratterizzata dalla spinta alla competizione delle abilità. L'iscrizione all'Accademia napoletana risultava non di rado impervia e macchinosa, anche perché sottoposta a uno statuto molto selettivo, se non discriminatorio. Probabilmente la rilevata "ipertrofia normativa" era indice dell'artificiosità dell'adunanza e insieme segnale della mancata omogeneità dei membri (Quondam 1972, 553), in una società letteraria che doveva coprire diverse aree della società civile (Comparato 1973, 377). Soltanto i magistrati regi e arcivescovili venivano ammessi senza "squittinio"; l'ammissione di altri nuovi membri comportava tutta una serie di controlli severi e rigorosi. Tuttavia, o forse per tali motivi, l'adesione a quell'Accademia rimaneva ambita e comunque appetibile nella metropoli del Viceré. Elemento non trascurabile nella creazione dell'aura di prestigio socio-culturale e accademico tra gli intellettuali di area meridionale era il rilievo dato alla proiezione della tradizione petrarchesca, culminata nella poesia tassiana (Jori 2005, 702), connessa alla presenza (Rizzo 1996, 11) tra i fondatori di Giovan Pietro D'Alessandro (Rigillo 1922, 421), noto difensore dell'*Adone* mariniano (Borzelli 1892, 2) e nativo di Galatone di Lecce (1574-1649), il quale (Minieri Riccio, 1880, 148) sanciva la nascita della nuova accademia napoletana dinanzi al pubblico con il poema

1. Nacque il 25 aprile 1591 a Casalnuovo, odierna Manduria in Terra d'Otranto, da Giovanni e Medea d'Agostino.

2. Sul Seicento di Rizzo (Lecce, 1943-2005) docente, critico e filologo, occorre ricordare almeno: *Gianfrancesco Maia Materdona. Opere*, Lecce, Milella, 1989; *Giuseppe Battista. Opere*, 1991, e *Antonio Bruni. Epistole eroiche*, 1993, entrambe presso Congedo.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

in esametri latini *Academiae Ociosorum libri III* nel 1613 (Rizzo 1979, 17). Rispetto a tale data, il Donno fu ammesso di lì ai successivi due anni, tra il 1614 e il 1615, periodo in cui si iscriveva alla stessa accademia proprio il ricordato Antonio Bruni, suo amico, come risulta dal componimento *CXX All'Accademia degli Oziosi di Napoli quando l'auttore nel loro numero fu ammesso*, sonetto della citata raccolta veneziana *La Musa Lirica* (Rizzo 1979, 142). Con il Bruni (Manduria 1593-Roma 1635) e il galatonese D'Alessandro, segretario e censore (Leone 2002, 292), con Pietro Antonio De Magistris (Galatone, secolo XVII) e con Giovan Francesco Maia Materdona (Rizzo 1989, 202) nativo di Mesagne di Brindisi (1590-Roma 1650), anche lui poi in relazione con il Marino (Asor Rosa 1979, 161), il Donno completava la colonia dei letterati di Terra d'Otranto sicuramente iscritti all'Accademia. Proprio il sonetto *CXX* della *Musa Lirica* pare emblematico dell'atteggiamento del manduriano Donno nei confronti dell'Accademia napoletana, sin dai primi versi: "Questa d'illustri marmi eccelsa mole,/ che con Olimpo in ciel pugna e contende,/ è scala onde si giunge, onde s'ascende/ da' ciechi abissi al gran fanal del sole;//"; e a seguire: "è rocca altera, ove saldar si suole/ la Gloria e da qui giù s'erge e difende;/ è ciel, ch'a l'occidente unqua non tende,/ ma per vie se ne va sublimi e sole.//". Tale componimento donniano comparve pure in *Poesie nomiche di Gio. Battista Manso[…] divise in Rime amorose, sacre e morali*, pubblicate a Venezia, presso Francesco Baba (Manso 1635, 288); soltanto il primo verso variava: *d'ozio vivace ardita mole*.

Nel paragone con l'Olimpo, si può notare come l'indicazione emulativa sia funzionale alla celebrazione dell'Accademia, consesso di personaggi considerati monumenti viventi dell'arte e della cultura, nelle frequenti riunioni ricche di lezioni, composizioni, dibattiti e "questioni ad esseguire", intorno alla poetica, alla retorica, alle discipline matematiche e a tutte le parti della filosofia (Rizzo 1979, 435). In tal senso la nobile Accademia costituiva una vera e propria "scala" rappresentativa dell'ascesa intellettuale, per la quale si risaliva dagli abissi dell'ignoranza alla luce irradiante del sole, consolidato simbolo di luminosa conoscenza. Lungi da ogni sensazione di precarietà, l'Accademia era "rocca altera", caposaldo al quale si congiungeva la Gloria, per la capacità d'innalzarsi dall'anonimato. Ma l'Accademia si identificava anche con il cielo, per spazi e dimensioni in cui il sole non tramontava più; la nobile adunanza offriva incontri e occasioni d'eccellenza, irripetibili e sublimi, in prospettiva eternatrice: "Di questo cielo il Manso apre le porte,/ su questo ciel, d'immortal gloria cinto,/ ha virtù d'eternar l'ore più corte.//". Assimilata per antonomasia a una scala insuperabile da parte della morte e del tempo, entrambi sconfitti, sullo sfondo di uno spazio filtrato l'Accademia sembrava infine conciliare le aspirazioni degli intellettuali e dei letterati con le aspettative e con il *patronage* della corte.

Del resto il benemerito marchese di Villa, Giovan Battista Manso (Napoli 1569-ivi 1645), custode e capo dell'Accademia, era rassicurante secondo il programma del motto accademico *Non pigra quies*. Principe degli Oziosi (De Miranda 2000, 267) a più riprese, dal 1611 al 1620, dal 1623 al 1624 e dal 1625 al 1645, Manso è ricordato anche per l'ospitalità offerta a John Milton (Milton, 1966, 274), ricambiata con un componimento poetico, *Mansus*, una delle sue *Sylvae* latine più belle; ma il marchese di Villa è noto soprattutto per la protezione accordata al Tasso proprio a Napoli e per aver scritto una *Vita* del 'malinconico' poeta, poi pubblicata a Venezia nel 1621 (C.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Gigante 2000, 59-70; e G. Getto 1979, 50-51), com'è noto, testo ancora consultato da Goethe per comporre il suo *Torquato Tasso* (Manso 1995, 15). Il Manso rivolse una cauta e prudente attenzione alle scelte del Marino, ma rappresentò sicuro punto di riferimento per i letterati del Mezzogiorno; il sonetto riportato e in particolare le due terzine del Donno alludono proprio all'impresa del Manso, raffigurante una scala d'oro[3], dalla quale l'autore immagina che il Tempo cada senza scampo, ormai vinto dalla fama immortale della poesia, accompagnato dalla Morte, fulminata e anche fisicamente sconfitta dalla gloria imperitura degli Oziosi. Principe della regale adunanza, il Manso era in grado di dare accesso a fama inestinguibile e di aprire le porte a quella dimensione capace di immortalare anche i momenti più brevi, anche le ore più corte: così la poesia eternatrice confermava e rinnovava la sua forza vitale.

Il componimento *CXXI. Commendasi una camera del Sig. Antonio Bruni, dove in virtuosa Academia s'adunavano divinissimi ingegni* illumina altri interessanti aspetti della vita di relazione del Donno, e in particolare i rapporti con il conterraneo Bruni. Convinto estimatore della poesia di G. B. Marino, com'è noto il Bruni fu "precoce poeta con una solida e robusta raccolta di liriche, intitolata *La Selva di Parnaso*" del 1615 (Rizzo 1993, 10), poi Censore degli Umoristi e stretto collaboratore dell'autore dell'Adone, quando il Marino divenne Principe dell'Accademia romana (Russo, 1979, 53). Anche l'amico e concittadino Antonio Bruni ebbe nel soggiorno napoletano un momento decisivo della sua parabola creativa: a Napoli infatti concepì la citata *Selva di Parnaso*, stampata però a Venezia tra il 1615 e il 1616; tale silloge poetica complica e dilata l'originaria e già multiforme ripartizione tematica della *Lira* del Marino in una "selva" (di qui, appunto, il titolo) di variegate sub sezioni (piacevolezze, esequie, varietà *et similia*), in una ramificazione che pare configurare una sorta di enciclopedia del poetabile, politematico-emulativa del Tasso e del Marino. La successiva vena versificatoria del Bruni trovò significativa espressione nelle ovidiane *Epistole eroiche* del 1627; e poi in due altri canzonieri *Le tre Grazie*, del 1630, e *Le Veneri*, del 1633. E la poesia del Bruni pare risentire inizialmente di una matrice intesa a seguire una tensione sperimentalistica, corroborata durante la sua permanenza romana presso l'Accademia degli Umoristi, più disponibile alla nuova poetica della varietà-meraviglia di quanto non fosse il napoletano sodalizio degli Oziosi, impregnato del culto riservato al mito tassiano; ma in progresso di tempo Bruni stesso, che non disconobbe mai le istanze di armonia classicistica proprie del contesto napoletano, ripensò l'operare poetico nella direzione del poeta della *Liberata*.

Pure la raccolta poetica *La Musa Lirica* del Donno destò interesse; pubblicata a Venezia nel 1620, quella silloge (Rizzo 2006, 57) e la personalità e le altre opere del Donno furono ampiamente investigate dal Rizzo, con la acribia critica esercitata con particolare acutezza sugli autori del Seicento. All'interno della silloge, il poemetto *Gli amori di Leandro ed Ero*, le sestine e le altre parti della raccolta *La Musa Lirica* (Calitti 2011, 222) danno prova dello svolgimento e della sperimentazione di una cifra barocca, sensibile alla scia del Marino e non immemore di Torquato Tasso (Calitti 2011, 219-223), ma con uno sguardo significativo implicitamente rivolto anche al modello

3. Di Cesare Ripa (1560-1645), la fortunata (1593) opera *Iconologia* dal 1603 fu corredata di illustrazioni, con vasta influenza sulle arti; cfr. Gabriele Mino, Galassi Cristina, Guerrini Roberto (a cura di) 2013, *L'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, Olschki.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

petrarchesco, per peculiari linee caratterizzanti l'età secentesco e i suoi protagonisti, fra i quali compaiono non ultimi proprio i citati Ferdinando Donno e Antonio Bruni, e anche Girolamo Fontanella di Napoli.

Dopo l'editore Ciotti della *Poesia Lirica* (1610), prima raccoltina del Donno come anticipazione e "caparra" del proseguito impegno poetico, *La Musa Lirica* ha come stampatore il Sarzina, da lì in avanti sempre più editore di fiducia per le successive opere del poeta. Fra storia e 'immaginario collettivo', per ragioni non solo letterarie, occorre pure sottolineare il ruolo decisivo della città, Venezia, in cui fu pubblicata la raccolta poetica. Accanto a motivazioni largamente politiche e commerciali, anche durante la prima metà del Seicento il mito dello splendore di civiltà della Serenissima era alimentato dall'immagine del Leone di san Marco, baluardo insuperabile contro gli infedeli, che si corroborava e si intrecciava con le istanze ideologico-culturali maturate "per il diritto sul mare Adriatico, […] fra ammirazione e affetto" (Distaso 2006, 209). Del resto sulla laguna si rincorrevano succhi polemici di Accademie, tematiche teatrali e ricerca di nuove morfologie narrative, dalla singola novella alla raccolta di novelle, poi anche nella direzione "del romanzo in prosa, un genere di successo" (Porcelli 1981, 178 sgg.; Quondam 1983, 682) come autentico *monstrum* editoriale (Rizzo 2004, XXVIII) sino all'esemplare donniano dell'*Amorosa Clarice*, romanzo del 1625, modellato sulla *Fiammetta* del Boccaccio, le cuinotazioni barocche hanno carattere retorico-stilistico nello spettacolo dei sentimenti, con amplificata topica amorosa; e la tensione controriformistica tende all'accentuazione introspettiva (Colombi 2002, 73-89).

Emergeva soprattutto la presenza di fiorenti tipografie (Infelise 1995, 27-33), le quali spesso richiamavano a Venezia i letterati di primo Seicento dalla penisola e dalle regioni meridionali in particolare, anche su temi legati al mare e all'attività marittima[4]. Editori come Baba, Ciotti, Sarzina e altri, agli occhi di poeti e scrittori la città lagunare diveniva un passaggio obbligato per la stampa e per la diffusione delle proprie opere: gli autori intravedevano il possibile ampliamento del pubblico dei lettori e il coinvolgimento dei cultori dell'attività letteraria, sulla base di consolidati rapporti, anche di familiarità e di scambievole stima con gli elitari circoli della città lagunare (Defilippis 2006, 127), in particolare lungo la direttrice che da Terra d'Otranto (Leone 2016, 66) e da Terra di Bari conduceva alla regina dell'Adriatico, in percorsi filoveneziani di lunga durata già risalenti al Galateo (Andrioli Nemola 1982, 262; Tateo 1993-1994, 163-198)[5], celebre letterato (Iurilli 1990, 252; Griggio 1986, 116 e Vecce 1992, 59-82), accademico e medico alla corte di Ferdinando I d'Aragona (Romano 1987, 738-741).

Dopo il prolungato soggiorno a Napoli, a ventotto anni Donno scelse Venezia come residenza stabile della sua attività letteraria e nel 1620, a 29 anni, vi pubblicò appunto *La Musa Lirica* (Michel 1968, 183); poi il citato romanzo l'*Amorosa Clarice*

4. Per l'oscillazione della terminologia tra opere "marittime" e "piscatorie", interessante il contributo di Ottaviani Alessandro 2013, *«L'instabil flutto»: per un'edizione del* Corsaro Arimante *di Lodovico Aleardi*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, a cura di Beniscelli Alberto, Chiarla Myriam, Morando Simona, Bologna, Clueb, 281-289.

5. Su Antonio De Ferrariis, detto il Galateo (Galatone 1444-Lecce 1517), cfr. Andrioli Nemola Paola 1991. *Epistola illustri viro Belisario Aquevivo: vituperatio litterarum*, Galatina, Congedo. Ma si vedano in particolare Tateo Francesco 1993-1994, *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in «Studi umanistici», IV-V, 163-198.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

(Donno 1625, 20-75) nel 1625 e un poema in ottave, *L'Allegro Giorno Veneto* nel 1627 (Rizzo 1970, 28). Celebrativo della fastosa solennità dell'Ascensione per lo *Sposalizio* della Repubblica veneta con il mare, proprio tale poema in dieci canti favorì il conferimento al salentino della prestigiosa onorificenza del cavalierato di San Marco, in data 5 luglio 1628 (De Angelis 1713, 169-173), per cui il Donno in definitiva divenne un intellettuale organico al governo della capitale dell'Adriatico.

II. Un Antonio Bruni fra linee poetiche

Il poeta Bruni ebbe nel soggiorno napoletano un momento decisivo della sua parabola creativa: qui egli infatti concepì la sua *Selva di Parnaso*, stampata però a Venezia tra il 1615 e il 1616, una silloge poetica che procedeva per dilatazione-espansione rispetto alla ripartizione originaria e già multiforme della *Lira* mariniana. La successiva produzione del Bruni, fra le ovidiane *Epistole eroiche* del 1627 e i suoi due altri canzonieri (*Le tre Grazie* del 1630 e *Le Veneri* del 1633), risentì di tale originaria matrice napoletana, all'insegna di una iniziale tensione sperimentalistica che fu corroborata dal Bruni durante la sua permanenza romana, presso l'Accademia degli Umoristi, più disponibile al nuovo dettato della meraviglia-varietà, rispetto al napoletano sodalizio "ozioso", imbevuto dell'ammirazione per il Tasso, mai veramente disconosciuto dal Bruni, nella ripresa matura delle premesse moderate e classicistiche acquisite nel contesto napoletano. Come ricordato, anche il Bruni era di Manduria; vi nacque il 15 dicembre 1593, da Giulio Cesare, di origine astigiana, e da Isabella Pasanisi e a soli diciotto anni egli fu ammesso tra gli Umoristi, sotto il principato di Battista Guarini (1611), suo riferimento spirituale e culturale, la cui morte lo spinse da Roma a Napoli, verso l'area degli Oziosi e del Manso. E l'esordio con la *Selva di Parnaso*, nel 1615, sotto la diretta cura dell'autore, si svolse all'insegna di un concettismo che sembrava trionfante: divisa in due parti, di cui la prima contenente soltanto sonetti e la seconda invece i madrigali, le canzoni, le stanze, i panegirici, gli scherzi, la raccolta accoglieva un vasto repertorio di artifici retorici che non dispiacquero allo stesso Marino. Ancora nel 1623 l'autore dell'*Adone* ricordava alcune liriche della *Selva di Parnaso* come degne di essere recitate, insieme con un canto sulla *Strage degli Innocenti*, al cospetto dei conservatori di Roma in Campidoglio.

Come è noto, la fortuna del libro valse al Bruni non pochi riconoscimenti: primo fra tutti la nomina ad arciprete nella nativa Manduria, dato che nel 1615 aveva scelto lo stato di ecclesiastico; ma il poeta preferì cedere tale carica per trasferirsi a Roma. Qui si incontrò col Marino nel 1623; da una sua lettera inviata al Bruni risulta che il poeta di Manduria era in quel periodo in cattive condizioni di salute, ma continuava a comporre versi, e il Marino lo esortava a non affaticarsi, visto l'elevato livello cui era già pervenuto nella pubblica stima. Sul finire dell'anno, nell'occasione di un viaggio a Napoli, proprio il Marino consigliava il Bruni sugli svaghi poetici nella nuova dimora partenopea, dalla visita al sepolcro di Virgilio, a quella per le 'ceneri' del Sannazaro, idonee "a infondere nobilissimi spiriti di poesia a chi degli scritti dell'uno e dell'altro è così devoto come è V. S."(Mutini 1972, *Bruni, Diz.Biograf. dIt*., *ad vocem*); e lo stesso Marino brigava presso Alessandro d'Este per trovare al fratello del manduriano, Francesco, onorevole sistemazione a Roma.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Nel 1624 il Bruni rientrava nella città del papa, mentre il Marino si trasferiva a Napoli, e ragguagliava il manduriano sulle sedute degli Oziosi, di cui poeta dell'*Adone* era stato eletto principe. Il motivo di interesse fra il Bruni e il Marino era costituito in quel momento dalle polemiche intorno all'*Adone,* affidato per la correzione e la censura al cardinale Pio di Savoia. Il giudizio del poeta di Manduria sul poema apparve in un primo tempo senza riserve, ma in seguito mutò di segno e il Bruni si trovò a far parte della fronda che si era formata anche tra i più intimi del Marino. Prevalse infine la "candidezza d'animo" del Bruni, con la volontà del Marino di conservare a Roma un amico fidato, in grado di aggiornarlo sulle impressioni che il poema destava fra i censori più agguerriti. È opportuno ricordare, a tal proposito, che l'*Adone* non persuase i contemporanei, di là dalla stima per l'ingegno del suo autore; osteggiato pubblicamente dai nemici personali del Marino, con lo Stigliani in testa, l'*Adone* destò perplessità (Chiodo 200, 10) anche fra coloro "che ne attendevano la pubblicazione con la migliore disposizione d'animo verso il cavaliere napoletano (così il Bruni, il Preti, l'Achillini)".

Probabilmente il poema del Marino rappresenta una testimonianza 'centrifuga', rispetto a una poesia secentesca che pure cercava una direzione centripeta e presentava cieli tolemaici, anche nell'impianto strutturale delle raccolte, come nel caso dei *Nove cieli* di Girolamo Fontanella; e il Preti e il Bruni paiono troppo affrettatamente "annoverati nella schiera dei più convinti seguaci del Marino" (Raimondi 1973, 95). Proprio il Bruni oppose al Marino un discorso anti modernista, per cui riconosceva nel modello tassiano il momento aureo della poesia italiana e sceglieva per sé i modelli latini dell'età argentea, in una proporzione che rapportava Ovidio a Virgilio, come i poeti del primo Seicento, in particolare Marino, stavano al Tasso: anche se ancor oggi annoverare Marino come ultimo dei petrarchisti può veramente sembrare una provocazione (Martini 1984, 78; Martini 1985, 16). Giova ricordare che il prezioso avallo del Manso, marchese di Villa, favorì l'ingresso del Bruni nel consesso napoletano, proprio negli anni in cui entrò nella stessa Accademia l'amico e concittadino Donno; a proposito del Bruni, "la sua spiccata personalità, curiosa, aperta, disponibile, dai modi brillanti e vivaci" (Rizzo 1993, 13) favorì attività culturali collaterali a quella degli Oziosi e la sua dimora divenne un luogo di ritrovo, in grado di calamitare intorno a sé le attenzioni degli ambienti colti napoletani. In tal senso il citato sonetto del Donno segnala una significativa conferma sulla "Magion sublime" del Bruni.

Di conseguenza, il successivo componimento donniano *CXXII. PER LA «SELVA DI PARNASO» DELLO STESSO SIG. BRUNI* celebra l'opera del Bruni, pubblicata a Venezia, presso Ambrosio e Bartolomeo Dei, come già detto, nel 1615. Presentata già dal primo verso con il traslato sinestetico, a dire di Donno "eterna d'amore", la *selva canora* dell'amico Antonio è armonico volume di molteplici cieli, pronto a svolgersi attorno al suo vertice, il polo dell'onore; così il Bruni è chiamato a illuminare i primi cerchi celesti con il rapimento delle anime più sensibili in accenti sereni, mentre la dea nel segno zodiacale dei Pesci è al punto di maggiore altezza. Respinti i moti rozzi e selvaggi, restituite le armi al dio della guerra, al trono di Giove s'innalzano i modi poetici ricchi di calore, ma improntati a contegno e decoro. Con eco del primo canto del *Purgatorio* dantesco, la reminiscenza contrassegna la seconda quartina a favore dell'amico Bruni, del quale il Donno pare intravedere l'emulativa gara con la *Lira* mariniana, nello sperimentalismo tematico in serie enumerativo-amplificativa; in linea

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

con i registri primo-secenteschi di novità-varietà, egli plaude il pieno ricorso a immagini della sfera sensibile, per consacrare l'arte come 'sapore', pittura e musica in poesia, secondo gusto mutevole e relativo in palpabile e interna evidenza (Jori 2005, 694). Pure il successivo madrigale *CXXIII. PER LA CACCIA TERRESTRE E MARITTIMA DEL MEDESIMO* rinnova il tono laudativo verso il conterraneo (Rizzo 1979, 144): "Correte, o pescatori,/ venite, o cacciatori,/ qui troverete Amor tra forme nove/ […],/ mentr'in frondoso mar, spumosa selva,/ or si squamma, or s'imbelva.//".

Il componimento conferma l'elogio delle scelte tematico-formali operate dal Bruni, in relazione al lungo componimento *La caccia* presente nella seconda parte della già citata veneziana *Selva di Parnaso*, (Rizzo 1979, 160-199) e ne sostiene l'impianto all'insegna del mutante-meraviglioso: "Su via, prendete ornai l'asta e la rete/ […]/ vaga pesca volante,/ vaga preda guizzante;// ma pian, ché rimarrete/ tra mar di selve pescator cacciati,/ tra selva d'onde cacciator pescati.//". Nel gioco tutto interno all'arte venatoria e all'attività piscatoria, il Donno s'immerge pienamente a trovare forme nuove e non di rado percepite come superiori rispetto alla tradizione, sulla centrale e decisiva tematica dell'amore, con il continuo scambio metaforico-metamorfico di uomini, luoghi, occasioni e momenti: la cattura della selvaggina volatile è "vaga pesca volante", mentre la conquista ittica diviene "vaga preda guizzante", in costante scambievole rapporto anaforico-metamorfizzato, mare di fronde-selva di spuma e pescator-cacciati/ cacciator-pescati, nell'intreccio terracqueo, ora ondoso-fogliaceo, ora liquido azzurro-aereo verdeggiante, in aura marino-ramosa e schiumosa-boschereccia (Favaro 2012, 70-89). La traccia dei componimenti appena riportati disegna un palpabile breve percorso autobiografico all'interno dell'ultima sezione *Rime varie* della sua *Musa Lirica*, ma a dire il vero altri ne completano lo spazio dedicato alle amicizie e ai contatti culturali e civili del Donno.

Già la scelta di raggiungere Napoli (Rizzo 1979, 18) sembrò orientata da non chiare vicende autobiografiche: l'approdo nella capitale del Regno meridionale rappresentava l'occasione per manifestare una sicura vocazione all'esercizio poetico, ma consentiva anche di puntare alla decantazione delle personali vicende vissute nel natio borgo, in consequenziale chiarimento di scelte esistenziali e professionali, per successivi e più gratificanti esiti. L'improvvisa partenza dalla città natale sembra suggerire l'insorgenza di "una traumatica frattura, risanata soltanto al momento del tardo e definitivo ritorno a Manduria" (Rizzo 1979, 19): riferibili a taluni concittadini, *falsi aspetti protervi* e ancor più *dure fronti inumane* sono espressioni che suggeriscono una relazione travagliata e angosciante con il nativo borgo, nella drammaticità di un distacco pesantemente caratterizzato da una non meglio precisata ostilità di conterranei (De Angelis 1973, 174). Emblematico a tal riguardo è l'idillio *CXXXVII La Partenza. Idillio* (Rizzo 1979, 176), a livello metrico costituito da endecasillabi e settenari, in tredici strofe, variabili per numero di versi, da un minimo di quattro a un massimo di venti, in prevalenza endecasillabi; e quasi sempre gli ultimi versi di ogni strofa sono endecasillabi a rima baciata. Con tali variazioni, il componimento è però ricco di note interpretabili in chiave autobiografica, sul tema della partenza dalla propria terra natale: "caro albergo gradito" è Manduria agli occhi del Donno, il quale pare accarezzare il natio loco con sentimenti di infantile tenerezza (*dolce nido pregiato*), non disgiunti da una vena emulativa per ambiziosi traguardi (*alto arringo di gloria*), in aura d'armonia

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

nobile e rarefatta, come luogo sacro e rifugio (*asilo illustre e chiaro*), pur nel timore di sorti avverse (*ond'avea l'innocente alto riparo*). Tuttavia ai versi 17-24 presto insorge l'apostrofe sferzante, segno del proprio disprezzo, contro i malparlieri, assimilati ai serpenti anfibi velenosi (*maledetti chelidri*), oggetto di universale rifiuto per la loro indegnità. Condannabili in nome di una superiore giustizia, nei loro confronti l'autore invoca una 'pace' vissuta come bufera, caratterizzata dai giorni più tempestosi (*a' più ventosi autunni*), dal freddo tormentoso e dal gelo più pungente e penetrante (*rabbiosi inverni*).

Il decoro del poeta e prima ancora la dignità dell'essere umano sembrano irreversibilmente feriti; così l'invettiva del Donno raggiunge il livello più aspro e intenso, per un coinvolgimento emotivo a stento contenibile, ma pronto a una galleria catalogativa di deformità e mostruosità (vv. 57-66): "Feritevi, ferite,/ mordetevi, mordete,/ sanguettole[6] infernali,/ vipere maledette,/ tetriche anfesibene[7],/ veternose[8] chimere,/ forsennate ceraste[9],/ aspidi velenosi;/ e le carni de l'un l'altro si pasca,/ e mentre more l'un, l'altro rinasca.//". L'identificazione di tali nefasti individui procede per accumulo enumerativo, metaforicamente in linea con le premesse barocche, come strana pinacoteca poetico-catalogativa di mostri, per i ributtanti e disgustosi attacchi non solo rivolti all'esterno (*ferite*, *mordete*), ma spesso tutti diretti all'interno della loro stretta cerchia (*Feritevi, mordetevi)*; in una sorta di chiuso girone infernale, la violenza dei 'divoranti' strali scagliati dall'uno contro l'altro sembra risolversi nel verso di sapore gnomico-sentenzioso: il feroce antropofagico pasto è l'unica garanzia di sopravvivenza per tali turpi individui (*mentre more l'un, l'altro rinasca*). Ancora non pago, fra endecasillabi e settenari, dinanzi ai nuovi "cannibali", (vv. 74-83) il Donno insiste (Rizzo 1979, 177):

avelli d'immarcite ossa viventi,
stalla di gente indomita, sfrenata,
nido di fere Arpie,
tana di catapulte,
caverne di lëoni,
spelonche di pantere,
baratri di dragoni,
burron d'inique fere,
io vi sdegno, v'abborro e vi rifiuto,
da voi men fuggo, a voi non dò saluto.

Il tono risente di immagini bibliche, tese a sorprendere e colpire in profondo, in rassegna pluriespositiva, nella predicazione multipla del reale, su impronta panegirico-religiosa, ma nel caso di specie tutta elaborata sul versante zoomorfico, con variazione amplificata : se l'enumerazione risponde al gusto e alla poetica, pure non mancano indizi di un rovello e di una personale profonda inquietudine. Insomma, dinanzi a una

6. Sanguisughe.
7.Generata dal sangue della testa di Medusa, è mitologico serpente con due teste, una ad ogni estremità del corpo.
8. Sfiancanti, che procurano fiacchezza.
9. Specie viperide, fornita quasi sempre di due cornetti al di sopra degli occhi.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

primordiale e giovanile condizione di serenità e di salubrità in piagge amiche, contigue alla nativa Manduria e decisive per l'affermazione della propria vocazione poetica (come ai vv. 90-91: "lidi odorati e sponde auree, serene,/ là 'v'io solea co' miei sospiri interni/ riscaldar l'acque, impietosir l'arene/"), il presente appare malfido e pericoloso, antitetico rispetto alle alte attese del giovane, a inibire ogni prospettiva di realizzazione e di gloria nella nativa Manduria. A dire il vero, fra molte virtù, il De Angelis pure imputava qualche difetto al Donno (De Angelis 1973, 174): "Questo fu il sentire troppo altamente di se stesso, e più che ad un uomo saggio si convenìa. Di sé parlar solea con sentimento di molta altura, e degli altri con qualche disprezzo".

Tuttavia, accanto al presunto atteggiamento altezzoso del Donno, pure eccepito in alcuni repertori, emergono elementi nuovi in grado di arricchire il panorama storico-esistenziale del poeta su ampie amicizie; è il caso di un altro significativo componimento, il poemetto in sestine *CXXX La Palma-Encomii del molto illustre Signore Bartolomeo Palmerini* (Rizzo 1979, 168), già pubblicato dal Donno nella raccolta *Poesia Lirica*, sempre a Venezia, nel 1619 e interamente rifluito nella *Musa Lirica*. L'encomio si sviluppa e poi si risolve in un'ampia descrizione dell'*impresa* del Palmerini (tre piante di palma poste su un monte, con "un braccio forte" a scagliarsi contro la morte), in un contesto fortemente simbolico[10], sin dalla prima strofa (vv. 1-6).

Il 24 aprile 1649 (Arnò *1954*, 83) Ferdinando Donno morì nella sua Manduria. Per quanto più giovane di due anni, l'amico e concittadino Bruni non c'era più da circa tre lustri: pingue e ilare, di buona compagnia, godereccio e buongustaio, a quarantadue anni Antonio Bruni concluse i suoi giorni a Roma il 23 settembre 1635 (Eritreo 1645, 250)[11]. Apparivano lontani sia i tempi di Napoli, sia le stagioni del felice soggiorno lagunare, quando entrambi dedicavano il loro ingegno alle muse e avevano la chiara coscienza che anche nei momenti più ardui e difficili poteva sempre emergere e innestarsi con forza la forma vivificatrice della poesia, a sublimare e trasfigurare anche i più penosi giorni del percorso esistenziale. L'opera del Donno è successiva di cinque anni alla pubblicazione della *Selva* bruniana, stampata presso i fratelli Dei, che nel confronto può apparire più corposa e multiforme, poiché a favore del Bruni deponeva una più larga curiosità tematica, al limite della catalogazione-inventariazione, come si evince dalle otto sezioni della prima parte: *Gli Amori*, *Le Fantasie*, *Gli Encomi*, *Le Essequie*, *Le Piacevolezze*, *Le Moralità*, *Le Divozioni* e *Le Varietadi*; invece nella seconda parte sono sette le sezioni: *I Madrigali*, *Le Canzoni*, *Le Stanze*, *I Panegirici*, *La Caccia*, *L'Auro*ra e *Gli Scherzi* (Rizzo 1993, 25)

Del Donno invece colpisce un'aria di riservatezza e di cautela talora contrassegnata da scelte più mirate e da selettive predilezioni, pur nell'amabilità del tratto e nel pregio di importanti relazioni pubbliche. A ventidue anni, invece l'esordio poetico del Bruni appare tuttora ricco di slanci, per certi aspetti disinvolto e immune da impacci: "fu precoce e tutt'altro che cauto" (Rizzo 1993, 53), a ridosso della *Lira* mariniana, per una copiosa vena creativa, in emulativo sperimentalismo tematico: in quel momento i modi mariniani sembravano assunti in amplificazione "con effetti di abile virtuosismo,

10. Per paronomasie e *versus rapportati*, attraverso il Tasso, si veda Leuker Tobia 2012, *Giochi onomastici nelle* Rime *del Tasso*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 628, in particolare 541-543.

11. Secondo l'Eritreo, per una indigestione di beccafichi: v. Eritreo J. Nicio 1645, *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum*, Coloniae Agrippinae, Apud I. Kalcovium et Socios; Doglio Maria Luisa, "Rossi, Gian Vittorio, detto Giano Nicio Eritreo (1577-1647)", in Branca Vittore 1973 (a cura di), *Dizi. critico della Letteratura Italiana*, III, Torino, UTET, 252.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

come per una curiosa e libera esplorazione delle potenzialità del codice petrarchistico-bembesco, *sub specie Marini*" (Rizzo 1993, 43), ma con una linea interna che non obliava la lezione del Tasso.

****

III. Girolamo Fontanella

Accanto ai due poeti di Manduria, Bruni e Donno, attenzione rinnovata merita il Fontanella (De Lorenzo 2008, 127), nativo di Napoli, morto probabilmente nel 1643 (Catelli 2014, 90). Sia per i due poeti di Manduria sia per Fontanella, nel panorama del marinismo meridionale proprio Napoli costituisce un significativo punto di riferimento geografico e culturale importante, anche se non esclusivo (si pensi alla Venezia del Donno); ma tutti questi poeti si collegarono alla poetica mariniana in modo vario, aperto e flessibile[12], in una reinterpretazione illuminata pure dalle esperienze biografiche individuali, con il superamento della pedissequa imitazione e con personali innovazioni (Rizzo 1996, 31; Rizzo 2006, 25), poiché assimilarono stimoli e impulsi del *milieu* partenopeo, senza obliare quelli provenienti da altri importanti centri e li trasfusero nella propria attività creativa, con esiti originali oltre l'epigonismo, nella direzione delle rielaborazioni personali e vivificatrici di un archetipo, pur nella diversità dei valori estetici e artistici. Su tale versante, un fenomeno come il 'marinismo' va colto anche nelle sue specificità e nelle sue differenziazioni, in una visione sovra regionale, correlata al livello della capitali politiche e culturali della Penisola, secondo una lettura che può svelare pieghe nascoste e stabilire differenti gerarchie e rivisitare canoni inveterati, oltre la fissità di comodo, contribuendo a una più piena comprensione dell'insieme. Per la poesia barocca, l'osmotico collegamento con le grandi città e i centri culturali del tempo non impediva la ricezione delle sollecitazioni e delle proposte del contesto locale e confermava la forza del nesso regione-nazione.

Interessante in tal senso appare la poesia di Girolamo Fontanella; come è noto, del poeta si hanno scarse informazioni biografiche (Palmisciano 2015, 417): nato a Napoli, probabilmente nel 1612, concluse i suoi giorni nella metropoli meridionale a trentadue anni o poco più. In quanto poeta italiano del Seicento (Jannaco, 1973, 194-197; Contarino 1997, 728-730), è stato a lungo collocato nell'ambito del gusto barocco, ma non pare ascrivibile *tout court* alla sequela di Giovan Battista Marino (De Lorenzo 2008, 130; Croce 1910, 221)[13]. Come Donno e Bruni, fu iscritto all'Accademia degli Oziosi (De Miranda 2000, 259) , la celebre istituzione culturale napoletana; ma la vigile curiosità e l'interesse spingevano Fontanella all'osservazione trepida e partecipe dei fenomeni naturali, percorsi da venature e filigrane nuove e sorprendenti. La sua produzione poetica (Croce 1942, 38) dopo la prima pubblicazione *L'incendio*

12. Per altri versanti Mannarino Cataldo Antonio 1995. *Glorie di guerrieri e d'amanti*, a cura di Grazia Distaso, Fasano, Schena; e Distaso Grazia 2005, *La prosopopea degli Acquaviva nella celebrazione epica di Cataldo Antonio Mannarino*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della Riforma Cattolica*, a cura di Caterina Lavarra, Galatina, Congedo 183-200; e Vallone Aldo1959, *Ascanio Grandi e i Poemi Sacri del Seicento*, in *Studi e ricerche*, Lecce, Centro Studi Salentini, 97.

13. Cfr. *Lirici marinisti*, a cura di Croce B. 1910, Bari, Laterza, 221-266; *Marino e i marinisti*, a cura di Ferrero Giuseppe Guido 1954, Milano-Napoli, Ricciardi, 841; *Poesia del Seicento*, a cura di Muscetta Carlo 1964, Torino, Einaudi, 1,794.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

rinovato, ode dedicata ad una eruzione del Vesuvio (Contarino 1994, XIV), è contenuta in tre raccolte stampate, in parte postume, tra il 1633 e il 1645. Si tratta di *Ode del signor Girolamo Fontanella. Al molto reverendo padre d. Giacomo Certani* pubblicata nel 1633 a Bologna, per Nicolò Tebaldini, seguita nel 1638 dalla seconda e definitiva edizione; poi il canzoniere *Nove cieli*, diviso in nove parti e pubblicato a Napoli nel 1640 e in ultimo *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni* nel 1645, per Roberto Mollo, ad istanza di G. Domenico Montanaro, ancora a Napoli.

Il Fontanella appare preoccupato di rintuzzare le accuse che potevano essere mosse alle sue 'giovanili fatiche' e perciò biasima "l'opinione di coloro, i quali per maturare i parti de' loro ingegni aspettano l'età più matura" (*A don Cosimo Pinelli*), mentre i furori poetici si addicono più alla "vaghezza de' giovani" rispetto a "un animo agghiacciato di senettù" (Fontanella 1994, V). In effetti l'autore, che a Carmine Jannaco appariva il più puro poeta del secolo, possedeva una freschezza espressiva che ben si adattava ai suoi enunciati privi di pedanteria, ma non di una certa consapevole originalità. Il Fontanella fu membro dell'Accademia degli Infuriati e dell'Accademia degli Erranti di Napoli (lo Smarrito); l'ultima sua opera fu pubblicata postuma con alcuni argomenti a firma dell'amico e accademico errante Giovan Battista Risico di Simone (il Disunito). Nella scrittura del Fontanella tuttavia interessa la disposizione d'animo disposta alle tenerezze, all'idillio, nella contemplazione di una natura soavemente leggiadra. Di là dalla considerazione di una sorta di attitudine naturale del poeta, dietro l'elogio della quiete e della "villa" certamente emergeva la forza della tradizione bucolica locale, che il Fontanella pare privilegiare per amore intenso. Del resto, in una scena di arcadica tranquillità, nell'ode *Alla sepoltura del Sannazaro*, ricordava la figura del "gran Sincero" napoletano (Riccucci 2001, 5)[14]; ma Fontanella guardava soprattutto al Tasso, oltre che per echi e memorie testuali, anche per il richiamo, nell'ode più apertamente idillica (*I piaceri della villa. Alla signora Isabetta Coreglia*) all'onomastica dell'*Aminta*: "Vieni, o saggia Nerina,/ pastorella gentil, musica ninfa".

Occorre segnalare nei versi del Fontanella, con l'ammirata scoperta di Benedetto Croce, una ricerca del tenero e anche dell'ameno, per una "freschezza d'impressioni" (Croce 1942, 333) intesa a scagionare il poeta da ogni possibile collusione con i *deliri* della scuola marinista. E in effetti nell'*Ode*, accanto ai prestiti dimostrati da poeti contemporanei (Preti, Stigliani, Materdona), l'attenuazione delle stravaganze barocche si accompagna a una ridimensionamento del virtuosismo immaginifico, nella ricerca dell'inedito, dell'originale, ma senza la forzatura del meraviglioso a tutti i costi (Corradini 2016, 75). Così, nella proposta di nuovi modelli muliebri, il poeta non compone un catalogo di femminili deformità, bensì celebra una bellezza ora letterariamente meno codificata (*La bella bruna*), a riecheggiare anche il Donno su temi simili, ora una donna sorpresa in fogge e attitudini inconsuete (*La bella ricamatrice*, *La bella saltatrice*, *A bella donna ch'uccellava con archibugio*). Il gusto della miniatura e del grazioso pare attenuare la spigolosità e il dramma sia nel compianto secentesco sulla fugacità del tempo, sia nella protesta sul dominio della fortuna, anche quando si accompagnano con il funebre rammarico dell'*ubi sunt* e dell'*ubi consistam*. Anche il

14. È noto, in Arcadia, nei panni di Sincero il pastore si nasconde il poeta; cfr. Caracciolo Aricò Angela. 1995. *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'umanesimo*, Roma, Bulzoni.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Fontanella dispone in successione nella sua opera una serie di deplorazioni contro i vizi umani, come l'ignoranza e l'avarizia dei principi, o anche la gola e la superbia, ma l'autore napoletano è soprattutto il poeta in grado di adornare l'elogio di un 'piccolo mondo' reale con una squisita semplicità, secondo illustrazioni che prevedono anche una serie di nature morte: dal melograno, alla cicala, alla rosa, Fontanella sviluppa un gusto pittorico consapevole, con tratti sorgivi di vivezza, in sospeso tra illusione, finzione e verità: "Che quanto appar per tua virtù dipinto,/ rende vivo l'estinto, e vero il finto" (Chiodo1999, 166). Entro tale sistema tematico-stilistico il poeta si muove nella raccolta *Nove cieli*, dedicata a Ferdinando Il granduca di Toscana, e si avvertono accordi felici tra il suo piccolo realismo impressionistico e le osservazioni di una moralità implicita, di senso comune. Come ricordato, appena ventenne Fontanella dette alle stampe la prima edizione dell'*Ode*, su posizioni che si allontanavano "dal *ductus* più scopertamente marinista nel segno di una ricerca dell'equilibrio formale come elemento indispensabile alla composizione poetica" (De Lorenzo 2008, 143), ma con una poesia modulata fra riecheggiamenti petrarcheschi, punte barocche e musicalità leggiadra, in suggestione arcadizzante *ante litteram* (Chiodo1999, 168).

La raccolta *Nove cieli* al Croce (1911, 44) parve per la sua vena esuberante un'opera affine alle *Laudi* dannunziane; ma il canzoniere è monometrico e tutte le sezioni sono composte esclusivamente da sonetti (Fulco 2001, 74; Parenti 1978, 238), nella successione di ogni *Cielo*: di *Luna*, *Mercuri*o, *Venere* (il più ampio, con 166 componimenti), *Sole* (con *Sonetti* di diversi poeti all'autore), *Marte*, *Giove*, *Saturno*, *Stellato* e in fine *Empireo*. La sequenza verticale dei *Cieli* pare rispondere non a una polemica 'conservazione' del sistema tolemaico, né a pregiudiziali posizioni precopernicane o anti galileiane, ma a una visione cosmologica d'impronta platonica (De Lorenzo 2008, 152), nel poetico rispetto delle Muse, secondo una proposta metaforico-letteraria dell'armonia delle sfere. Proprio il *Cielo* di *Venere* desta maggiore interesse: consacrato alla vera "Idea della bellezza", è il *Cielo* della madre degli amori, ma suddiviso in *Scherzi pastorali* e *Scherzi maritimi*, per scelte tematiche corroborate da immagini fluide, nel ricorso all'elemento mitologico in levità di rappresentazione e tenero gusto melico.

Pare interessante la sezione *Amori marinareschi*, ben rappresentativa di interessi poetici a tematica alieutica-piscatoria di area meridionale (Rota, Tansillo), anche in lingua latina, poi presente nel Donno e ripresa anche dal Fontanella, autore (Jori 2005, 696) che privilegiò la città di Napoli sino alla morte (Contarino 1997, 730); e Fontanella affrontò temi tipici della tradizione marinista, ma senza dimostrare una dogmatica fedeltà al maestro (Asor Rosa 1979, 157), con propensioni alle tenerezze dell'idillio, su "enunciati teorici privi di pedanteria" (Contarino 1997, 729), dato che, com'è noto, il Fontanella sembrava appagarsi "della contemplazione di una natura soavemente leggiadra […] e al Tasso faceva riferimento [per] una ricerca dell'ameno e del tenero" (Contarino 1997, 730).

Sull'ascendenza del ceppo teocriteo-virgiliano e non immemore del magistero del Tasso, pur con rimodulazioni mariniane, il Fontanella compose il sonetto *Al pesce scorfano* tra gli *Scherzi maritimi*. Singolare appare il riferimento al precedente del Donno (Rizzo 1979, 130), soprattutto per l'*incipit* richiamato e reso dal Fontanella ("O spiritello tremolo, e guizzante") quasi a calco ("animato rubin, spirto guizzante"),

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

su stilemi e cadenze del poeta di Manduria ("arso d'Amore,/ vai disfogando l'amoroso ardore,/ tra boschi di coralli, avido amante") che l'autore dei *Nove cieli* riprende con il tono e la misura amati dal Croce. L'omaggio alla donna, Cilla, sembra più ricco e cromaticamente vivido nel Donno: "a quel raggio divin, ch'onoro ed amo,/ tosto diventerà porpora ardente"; invece per Fontanella l'attenuazione-negazione dell'identificazione con l'avorio e con la porpora ("Ostro non è, né purpurino umore,/ Ma destro i salsi, e liquidi zaffiri/ E 'l lume tuo, che m'infiammò d'amore") risulta funzionale all'esaltazione finale della bellezza muliebre, luminosa sorgente d'amore. Così Donno:

XCI. AL PESCE SCORFANO
Animato rubin, spirto guizzante,
del zafiro del mar fregio ed onore,
ch' a vagheggiar lo mattutino albore,
lieto fendendo vai l'onda sonante,

deh, qualor sceso in giù tacito, errante,
rubicondo, incarnato, arso d'Amore,
vai disfogando l'amoroso ardore,

tra boschi di coralli, avido amante,
scaglia d'avorio lo minuto dente,
traggine ricco e prezioso ramo,
che sia di Cilla mia gradito dono!

S'al color, s'al pallor parrà men buono,
a quel raggio divin, ch'onoro ed amo,
tosto diventerà porpora ardente.

Si veda il componimento *Al pesce scorfano* di Fontanella fra gli *Scherzi maritimi*, nel *Cielo di Venere*: "O spiritello tremolo, e guizzante,/ Che d'alghe molli a pascolar ti stai;/ E dentro boschi di coralli errante/ Quasi vivo rubin veder ti fai.// Appresso il lito, ove nuotando stai;/ Tu con tremolo guizzo, umile avante/ A lei t'inchina, e riverente omai./". E così le terzine conclusive:

Ninfa (dirle puoi tu) questo, che miri
Sparso di vivo minio almo colore,
Onde tinta ho la spoglia in vari giri,

Ostro non è, né purpurino umore,
Ma destro i salsi, e liquidi zaffiri
E 'l lume tuo, che m'infiammò d'amore.

Sembra opportuno proporre pure il confronto poetico sul riccio di mare, l'echino, tema affrontato sia dal Donno, sia dal Fontanella, ma non estraneo al Marino delle *Rime marittime*[15] (*Per alcune frutta di mare che aveva donate alla sua ninfa*, sin dalla due

15. *Giovan Battista Marino. La Lira*, in *ATLI. Archivio Tematico della Lirica Italiana* 1992, a cura di Besomi Ottavio *et alii*, 372; cfr. ora Marino Gian Battista 1988, *Rime marittime*, a cura di Besomi Ottavio,

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

prime strofe, n.12,vv. 1-8: "Ricci pungenti, o misero Fileno,/ a chi sia pur il cor doni non cura/ recasti in dono. Un dono ormai procura/ che lei rassembri, e la contenti a pieno./ Ché, se pari al rigor ch'ella ha nel seno,/ lor di scogli e di spine armò natura,/ sott'aspre punte e scorza alpestre e dura/ dolce frutto e gentil chiudono almeno"). La prima strofa del poeta di Manduria (guscio d'ebano puntato, acuti strali, dorso armato) riecheggia elementi mariniani, sapientemente rielaborati nella rapida trasfigurazione delle strofe successive, in versi tutti orientati al preziosismo naturalistico di cromatismo pastello (l'alba imperla, ingemma il prato, belle chiome bionde, muscose sponde, giorno aurato), tra tonalità di verde-muschio e giallo-oro, tra sfumature di perlaceo e paglierino, con la caratterizzante metafora 'riccio-segretario del mare', per altri aspetti presente nel Marino, nella *Lira*, *Parte seconda*, 1602, 118, 2; ma soprattutto in *Parte terza*, *Capricci*, 1614, 59, 28 (*Giovan Battista Marino. ATLI* 1992, 399). Tuttavia, rispetto al precedente del poeta considerato corifeo, il Donno risolve il sonetto in autonoma realizzazione, con altra voluta metaforica, nell'iperbolica identificazione riccio-sole del mare, per cui gli aculei sono raggi del "liquido orizzonte", sino all'onta finale a opera della ninfa (Rizzo 1979, 133; Ferrero 1954, 841-850):

XCIX. L'ECHINO (Donno)	*All'enchino* (Fontanella)
Colui che 'l guscio d'ebano puntato,	Questo, che dentro il mar chiuso, e celato,
secretario del mar, nel mar s'asconde,	Va per l'umide vie guscio spinoso;
d'alghe s'ammanta e tra l'arene e l'onde	E di rigide punte intorno armato
porta d'acuti strali il dorso armato,	Rota in mezo de l'acque orbe vezzoso.
alor che l'alba imperla e 'ngemma il prato	Prendi Dorilla mia nel grembo amato,
e stampa in mar le belle chiome bionde,	Come dono d'un cor fido amoroso:
sorgendo fuor da le muscose sponde,	Ei ne la scorza è rigido, e puntato,
l'occhio rivolse al novo giorno aurato;	E molle frutto ha nel suo grembo ascose.
e disse: « O sol! sol, che la terra allume,	Deh se spina fu già, ch'ancor si vede
cinto di rai con ardent'occhio in fronte,	La memoria del sangue aver nel fiore,
fuggi; deh, non ti vegga umido nume!	Perch'a Venere bella offesa diede:
Son io pur sol del liquido orizzonte,	Perch'essempio si stampi in te d'amore,
rai son quest'aghi e serbo anch'io il mio lume,	Non vo', che ti ferisca il bianco piede;
mirommi ninfa e n'ebbi orrori ed onte ».	Ma ben co gli aghi suo i ti punga il core.

Nel Fontanella la rielaborazione del Donno sembra prestarsi a ulteriori manipolazioni, sul precedente del manduriano ampiamente riutilizzato, senza oblio di richiami mariniani ("Va per l'umide vie guscio spinoso;/ E di rigide punte intorno armato/ […]); ma con leggiadra e aggraziata movenza il dono del poeta è un impegno a evitare la ferita al candido piede della sua bella, affinché il riccio ferisca con i suoi aghi il cuore dell'amata, definivo pegno d'amore. E pure significativo appare il parallelo tra i due sul dono di perle, modulato (Marino 1988, 45) su movenze mariniane (*Marittime*, 10, *Dona un vezzo di perle alla sua ninfa*). Il Donno (Rizzo 1979, 131) subito allude

Marchi Costanzo e Martini Alessandro, Modena, Panini, 49 sgg.; fin dal proemiale l'omaggio a Sannazaro rivela l'intenzione di collocarsi entro la tradizione poetica napoletana.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

alla rugiada, che a dire di Plinio (*Nat. Hist*., 9, 54) sollecitava nelle conchiglie la procreazione di perle pure e pregiate, ma se ne distacca in riferimento alla sua sofferenza d'amore, le cui lacrime in sinestesia sembrano sparse sul salato e murmure mare ("salsa di Teti onda sonora"); proprio le lacrime diventano dono per la donna, da indossare come fregio del seno e del vago petto.

Vent'anni separano il canzoniere del Donno dal successivo *Nove cieli* del Fontanella; brandelli di modulazione versificatoria e lacerti di espressioni e locuzioni pure presenti in Marino, accennati, staccati e ripresi per porzioni o per allusioni, spostati come tasselli rimirati e ridistribuiti, sembrano ritrovarsi nel Donno; e ciò senza escludere verso il Donno lo sguardo attento del Marino, pronto nell'utilizzare e nell'assorbire, quasi nell'aspirare movenze liriche e riccioli poetici, per succhi e polpe assimilati e integrati, e poi ancor più rielaborati e svolti dal Fontanella, in variazione di tono e di umore, in dilatazione o sintesi di effetti gradevoli, di care tenerezze in «amabile *garrulitas*», come ricordava il Contarino. Senza voler insistere su confronti e approcci comparativi, la stagione poetica meridionale della prima metà del Seicento pare straordinariamente ricca di una poetante mutazione-variazione sul ceppo Tasso-Marino, nel cui ambito il Donno rappresenta un anello significativo di una 'catena' lirica a onde di frequenza, alla quale non può dirsi estraneo il citato Fontanella.

Nel Donno la bipartizione petrarchizzante (Morando 2011, 505-511) è divenuta quadripartizione, sul fondativo elemento-forma del sonetto, dal *I. Amorosa Arsura* (Arsi gran tempo e 'ncrudelì cotanto/ la viva del mio sen rapida arsura/ che non lasciò, la micidiale e dura,/ poca dramma d'umor, stilla di pianto), esordio della sezione *Affetti Platonici* e dell'intero canzoniere, al già indicato *LXX. Alla Penna per la Bellissima ed al par del Sole Illustrissima Signora Venere Gonzaga Arditavita*[…] primo degli *Encomii*, al componimento *LXXXIX* dedicato *A Nettuno*, primo degli *Amori Marinareschi*, sino al *CXIV. L'Inverno* ("Ecco, invitto campion, l'inverno appresta/ l'essercito de' nubi, e d'ira armato,/ copre d'orrido acciaio il sen gelato/ e di lucido elmetto arma la testa"), primo delle *Rime varie*. Proprio nell'ultima sezione, dopo dodici brevi componimenti, s'innalza l'impegno tecnico-stilistico e s'impenna il tono (Rizzo, 1979, 15), a raccogliere la potenziale sfida di emulazione poetica, intanto sulla confermata linea encomiastica, con le cinque stanze del *CXXVI. Al Sig. Francesco Ferri, Pittore famoso, per li ritratti del Sig. Duca di Santo Elia e del Sig. Don Giuseppe Palma suo Fratello* ("Emulo di natura,/ Francesco alzò '1 pennello/e 'n vaga tela e pura/ trasse dal vivo il vivo e 'l bel dal bello,/ e 'n suo valor dar seppe/ novo spirto a Fernando, alma a Giuseppe […]"), in cui emerge il connubio poesia-pittura, con le possibilità eternatrici e mimetico-veristiche delle due arti, capaci di trasfigurare la realtà e di vincere la morte e il tempo in persona ("[…] ché vedrem, s'io non erro,/ la Parca e 'l Tempo estinti innanzi al *ferro*") per l'abilità e le ispirate capacità del pittore.

Con numerose e rinnovate prove, nel Donno la presenza del sonetto appare decisiva negli *Affetti Platonici*, negli *Encomii amorosi* e negli *Amori Marinareschi*: con l'eccezione di alcuni madrigali tra gli *Encomii* e le *Rime varie*, la struttura del sonetto caratterizza le prime tre sezioni del canzoniere *La Musa Lirica* e ne costituisce l'elemento decisivo, autentico filo rosso e pietra angolare dell'intero, sia in sé, come testo completo, sia come parte di un testo più vasto, del libro nella sua materialità e del

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

canzoniere come epifania del soggetto (Santagata 1979, 122). Si intravede nelle prime tre sezioni, dentro la dimensione lirica, una non trascurabile componente narrativa, non incompatibile e a dire il vero complementare a quella. Anche il canzoniere del Donno nasce da un'idea di storia d'amore, nel caso del manduriano pure innervata da iniziali e forti compromissioni autobiografiche, di disagio e malessere nella nativa Manduria. La progressione e la dinamica del suo discorso interiorizza il filone del petrarchismo, soprattutto la scoperta petrarchesca della memoria, consegnando alla quarta e ultima sezione *Rime varie* la concreta espressione in lingua toscana della straordinaria ricchezza-disponibilità offerta dal processo storico-letterario per forme e strutture liriche, nella 'potenza' dell'impegno poetico.

Il titolo sufficientemente blando di *Rime varie* non deve trarre in inganno, perché nell'apparente scarsa importanza assegnata all'ultima sezione, secondo modalità letterariamente topiche anch'esse, il poeta sviluppava ancor più il discorso narrativo sul piano della dimensione ideologico-culturale, per uno statuto formale di *varietas*, letterariamente appartenente al canone, ma esaltato da valenze mitizzanti e civili, come la stabilità, il buon governo e lo splendore della Serenissima, e per ciò stesso forte e connotato nella direzione programmatico-formativa di una stabile e rassicurante classe dirigente: allora, a Venezia, si poteva. Per altro verso il *Discorso*, ovvero la lettera dal Bruni indirizzata a Guido Casoni che funge da prefazione all'ultima raccolta poetica edita dal manduriano, *Le Veneri*[16], pare provare esplicitamente il progressivo distacco della lirica bruniana dal modello mariniano e l'abbandono del medesimo, almeno nelle dichiarazioni programmatiche, nel breve torno di alcuni anni. A dire il vero il caso di Antonio Bruni è al riguardo emblematico: il primo entusiasmo con cui questi nel 1615 diede alle stampe la sua prima raccolta poetica sulle orme del Marino, *La Selva di Parnaso*[17], in progresso di tempo si affievolì e provocò nel Marino un malinconico disappunto per l'accoglienza, tiepida se non fredda, che il manduriano riservò all'*Adone*; e del resto si comprende come Franco Croce (Croce 1966, 7)[18] fosse indotto a coniare la formula di "marinismo conservatore" a proposito soprattutto delle liriche contenute nella raccolta universalmente giudicata la migliore del Bruni, ovvero *Le Grazie*[19] (Rizzo 1993, passim) Tale *Discorso* intorno al titolo

16. *Le Veneri. Poesie* recita semplicemente il frontespizio generale, mentre nel colophon vengono indicati data e luogo di stampa: "In Roma, Appresso Giacomo Mascardi, MDCXXXIII".

17. La raccolta, a Venezia «Appresso i Dei», è strutturata in otto sezioni sul modello della *Lira* mariniana, imitata anche nel vezzo di una lettera prefatoria (tal "Cavalier Alconi") come quella di Onorato Claretti per la terza parte della *Lira*.

18. Si veda anche Croce Franco 1993, *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo, Genova, Costa & Nolan,15-49.

19. L'opera venne stampata a Roma da Facciotti nel 1630; il titolo *Le tre Grazie* allude alla tripartizione del vasto canzoniere, fra Aglaia (rime amorose), Talia (le eroiche), Eufrosine (le sacre e morali). Le suddette tre parti sono integrate da una quarta, di "proposte e risposte", come tipico canzoniere barocco meridionale dell'età post Marino. Il distacco dalla poetica concettista, già consumato nella composizione delle *Epistole eroiche* fu dal Bruni esplicitamente dichiarato in una *Lettera prefatoria al conte Lodovico San Martino d'Agliè ambasciatore dell'altezza di Savoia in Rom*a, ove si legge: "il nobil poeta trattando materie liriche e amorose dee maneggiar la penna con vivacità di concetti, ma non in maniera de' concetti de' moderni invaghir lo 'ngegno, […]; non già senza regola, ma regolatamente e con decoro". E "decoro" diviene parola chiave della nuova fase della poetica barocca.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

delle *Veneri*, nel corso degli anni Venti e Trenta del Seicento, non può apparire soltanto una tentata giustificazione, attraverso lo sfoggio erudito, dell'arretramento su posizioni moralistiche conseguente all'irrigidimento del clima controriformistico; vi si intravede ancor più, sotto la polemica contro le "lascivie", una direzione poetica, come già fu nel precorritore *Discorso* del Preti intorno all'onestà della poesia (Chiodo 2000, 3), con la ricerca di una più matura dimensione lirica, distante da quella che il Bruni chiama "superstiziosa idolatria", ma distante soprattutto dalle forme di selvaggia negligenza e di iperbolica 'pazzia' del concettismo esasperato.

Il vero nodo cruciale del dibattito intorno alla nuova lirica riguardava il giudizio sulla poesia del Tasso, che il Marino cercò con ogni mezzo di ridimensionare e sminuire, giungendo persino alla proposta di anteporgli il Guarini: obiettivo era quello di rifiutare di riconoscere nel Tasso il momento di aurea perfezione della nostra letteratura e quindi di condannare se stesso al ruolo di epigono. Nel momento in cui il Bruni definisce nel suo *Discorso* l'autore della Gerusalemme "il Principe de' Poeti di tutti i secoli, e l'Idea de' litterati d'ogni Accademia" assesta un colpo decisivo alle ambizioni mariniane e, a distanza di soli sette anni dalla sua morte, ne cancella la pretesa di porsi come caposcuola di una nuova tradizione poetica[20].

****

Per il declino dell'astro mariniano con l'affermazione della poetica del 'decoro' (Chiodo 2002, 6-7), nel pieno degli anni Trenta del secolo, la successione dei canzonieri del Bruni, da *La selva di Parnaso* (Benzoni 1983, 131 sgg.) alle *Grazie* e alle *Veneri*, diviene emblematica. A pochi anni di distanza dalle *Epistole eroiche* uscirono *Le tre Grazie* (Roma 1630), come pure detto, raccolta di rime divise per argomenti, con le amorose affidate alla tutela di Aglaia, le eroiche a Talia, le sacre e morali a Eufrosine, in cui l'autore volle far rifluire alcune liriche già pubblicate nella *Selva di Parnaso*. Già nel titolo la raccolta *Le tre Grazie* pare esibire una propria 'classicità' nella tripartizione tassiana, nutrita dalle fonti mitologiche, in riferimento a Platone ed Aristotele, evocati come garanti di scelte legittime e pertinenti; ma è una classicità che non esclude e anzi richiama il 'moderno'. Si nota, soprattutto nelle *Eroiche,* un più genuino ritorno del Bruni al Petrarca delle poesie civili, ma ciò non preclude che il Tasso, del quale Bruni commemora la morte in un sonetto (tra i più letti e ammirati), resti il suo modello preferito insieme con il Marino, il quale già nel 1624 lodava la canzone per Emanuele Filiberto di Savoia, raccolta poi nella silloge col titolo *La visione*. Proprio la raccolta poetica dedicata a Marino Caracciolo valse al Bruni l'iscrizione alla ricordata Accademia napoletana degli Oziosi, mentre riconoscimenti gli venivano dagli Umoristi di Roma, dagli Insensati di Perugia, dai Caliginosi di Ancona[21].

Di tutta evidenza è l'imitazione del Marino nell'opera più nota del Bruni, le *Epistole eroiche*, edite a Milano nel 1626 e più volte ristampate nella prima metà del secolo. Entro la cornice ovidiana, la contaminazione tipicamente marinista fra

20. Tommaso Stigliani osservava che il Marino degli esordi (cioè delle *Rime*, 1602) era ancora lodevole e da ammirare.

21. Sul Bruni, sia il Manso sia il Tassoni ebbero elogi pari solo alle lodi riservate al Marino. Ancora nel Settecento, l'elogio del Bruni figura nei repertori del Quadrio, del Crescimbeni, del Mazzuchelli, per le liriche più fortunate delle *Tre Grazie*.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

molteplici fonti latine e volgari, a suggerire l'impressione di una brillante, concettosa e rara sintesi letteraria, ha allungato l'ombra del Marino sul poeta di Manduria[22]. Molte epistole sono esemplate su modelli della bassa latinità, ma di là dai prestiti relativi ai singoli episodi, per il Bruni, o per il Donno o anche per il Fontanella, immagini, creatività e linea poetica si modulano e si intersecano nella consapevolezza delle difformi e interne contaminazioni, fra macrostrutture di canzonieri variamente rapportabili alle ripartizioni petrarchesche e tassiane, e il *modus* personale e il *ductus* di ciascun poeta. Ma il *modus* personale significa e presuppone il confronto con quell'atmosfera "asiana" che il modernismo dei marinisti poneva come cifra fondamentale da opporre al logorato equilibrio della retorica classicistica. In tal senso si spiegano l'ammirazione e la stima che al lavoro del Bruni giungevano non soltanto del Marino, ma da parte degli esponenti più ragguardevoli del mondo letterario coevo, da Nicola Villani a Claudio Achillini, dal Preti al Barbazza, allo Stigliani. Proprio *Le tre Grazie* del 1630 possono rappresentare una più personale significativa e rielaborata risposta del Bruni a una scia di non più ineluttabile deriva marinista, per individualizzati e divergenti itinerari psicologico-sentimentali: il diniego all'orgoglio metaforuto e 'oggidiano' apriva la via al Tasso rinnovato nelle vivezze di emozioni e sentimenti in accento di verità. In tale direzione meritano di essere ricordate le ricerche di Alessandro Martini (Martini 1994, 361) sull'evoluzione della forma canzoniere tra Cinque e Seicento, pure già osservata (Quondam 1991, 22), con i punti fermi dell'indagine fra le rime di Tasso e *La lira* di Marino, e con l'archetipo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, per misurare l'entità di un segmentato e non uniforme scostamento dai modelli, anche su base territoriale, in Stati diversi, a Roma (Russo 2005, 81) e a Venezia (Pastore Stocchi 1983, 131), a Genova, a Torino e in particolare a Napoli (Carminati 2004, 289). Per individuare distintamente un canone dei poeti lirici, è ovvio considerare che il secolo XVII è attraversato da diverse istanze di poetica, secondo epoche culturali differenti, fra lo sperimentalismo concettista dei primi decenni e il rigore romano-barberiniano, fra la 'maniera' barocca di metà secolo e le premesse di restaurazione razionalista prearcadica e arcadica: in tal senso si possono distinguere più canoni, l'uno a fianco dell'altro, senza dimenticare la poesia religiosa e spirituale di epoca post-tassiana, che pure raccoglie una parte rilevantissima della produzione poetica del tempo (Grillo 2013, *passim*; e Ferretti 2012, 76).

Diviene importante rivolgere un'attenzione particolare alla relazione fra il pensiero teorico e la prassi della scrittura poetica, argomento molto studiato nell'ambito del genere epico e delle opere drammatiche, molto meno per quanto riguarda la lirica; e in questo campo vale la pena di ricordare il lavoro sul Meninni, edito da Clizia Carminati. Ogni indagine specifica però non può perdere di vista il quadro generale: perché sembra ormai indispensabile procedere oltre categorie e approcci critici che non danno conto della complessità e rischiano di fermarsi alla contrapposizione tra 'concettisti' e 'classicisti', tra metaforismo e metamorfismo, o a fornire l'idea di un 'barocco moderato' onnicomprensivo dell'antimarinismo, per lavorare invece a una visione complessiva aggiornata e sufficientemente organica.

Così un processo regolativo di scelte, in cui gusto individuale, sollecitazioni degli ambienti e piacere del teatro 'sociale' si richiamano e si influenzano, fra relativismo prospettico e predicazione multipla del reale. E il *ductus* poetico si impronta al soggetto e al tema cantato, alle diverse stesure, alla sequenza e al ritmo, anche metricamente

22. Per citare alcune tra le fortunate epistole incluse nella raccolta, Tacito sembra costituire la principale fonte dell'epistola di Seneca a Nerone; Virgilio ispira quella di Turno a Lavinia; Ariosto riecheggia nelle epistole di Fiordispina a Bradamante, di Olimpia a Bireno, di Armida a Rinaldo. Da Tasso l'epistola di Tancredi a Clorinda, dal Marino quella di Venere ad Adone.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

eccepito, in una scrittura ora meno dirompente e più ossequiosa della tradizione, ora più spregiudicata e modernista, per cui elementi di classicismo e di concettismo si alternano e si incrociano, con pause e sperimentazioni, talvolta spumeggiano e a volte si placano, tra *inventio* e *dispositio*. In tal senso il modello letterario del Marino appare ancora un catalizzatore in un Seicento ricco e mosso, e sembra provocare insieme consensi e resistenze, e pare accelerare la formazione di nuove idee e di nuova prassi, pure con percorsi da lui distanti; tali diverse possibilità di inedite soluzioni mitopoietiche però sembrano aprire una visione che non può assegnare al cavalier, Cigno napoletano e mondano "gran maestro della parola", né la primogenitura della meraviglia, né il monopolio della modernità. Correlata alla sua dimensione esteriore e civile, la forza della poesia si nutre e si alimenta nell'universo intimo dell'autore, con lo stupore e la meraviglia che il mondo della natura e degli uomini desta nell'immaginazione e nel cuore di ciascun poeta.

Bibliografia

Andrioli Nemola Paola. 1982. *Catalogo delle opere di A. De Ferrariis (Galateo)*, Lecce, Milella.

Arnò Gian Battista. *1954. Manduria e manduriani. Note e appunti bibobliografici*, *Oria,* Scuola Tipografica Antoniana.

Asor Rosa Alberto. 1974. *La tendenza melica e naturalistica*. *Girolamo Fontanella*, in *Classicismo e antimarinismo*: *poesia sacra e civile*, *melica e oratoria*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, V, 1, *Il Seicento*, Roma-Bari, Laterza.

Asor Rosa Alberto. 1979. *La lirica del Seicento*, in *Letteratura italiana*, Bari-Roma, Laterza.

Benzoni Gino. 1983, *Le Accademie*, in *Storia della cultura veneta*, IV.

Biagetti Maria Teresa. 1992. *F. Donno*, in *Diz. Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma, Istituto dell'Enciclopedia-Treccani.

Borzelli Angelo. 1892. *G. P. D'Alessandro difensore del cavalier Marino*, in *Giornale storico araldico del Napoletano*, I, , 4.

Branca Vittore (a cura di). 1973. *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, Utet.

Bruni Antonio. 1615. *La Selva di Parnaso*, Venezia, Appresso i Dei.

Bruni Antonio. 1628. *Epistole eroiche*, Venezia, Baba.

Calitti Floriana. 2011. *L'invenzione della lirica*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II, a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi.

Capucci Martino. 1973. Il Seicento, Milano, Vallardi.

Capucci Martino. 2002. La narrativa del Seicento italiano, in I Capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco, Atti del Convegno internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000).

Capucci Martino (a cura di). 1974. *Romanzieri del Seicento*, in *Classici italiani*, Torino, Utet.

Caracciolo Aricò Angela. 1995. *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'umanesimo*, Roma, Bulzoni.

Carminati Clizia. 2004. *Petrarca nel «Ritratto del sonetto e della canzone» di F. M.*, in *Petrarca in barocco: cantieri petrarchistici*. *Due seminari romani*, Roma, Bulzoni.

Catelli Nicola. 2014. *«Atomi ardenti». L'ode alle api di G. Fontanella*, in *Per leggere. I generi della lettura*, Rivista semestrale, a. XIV, n. 27.

Chiodo Domenico. 1998. *Testi poetici cinque-secenteschi*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 571, (3 trim.) vol. 175. Chiodo Domenico. 1999. *Suaviter Parthenope canit: per ripensare la geografia e storia della letteratura italiana*, Soveria Manneli, Rubettino.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Chiodo Domenico. 2000. *Girolamo Preti, '*Discorso intorno all'onestà della poesia' *(1620)*, in *Lo Stracciafoglio*, Rassegna semestrale di italianistica edita in rete, a. I, I sem.

Chiodo Domenico. 2000. *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Chiodo Domenico. 2002. *Antonio Bruni, '*Discorso intorno al titolo delle Veneri' *(1632)*, in *Lo Stracciafoglio*, Rassegna semestrale di italianistica in rete, a. III, (nn. 5-6), I-II semestre.

Colombi Roberta. 2002. *Tradizione letteraria e cultura spirituale in un romanzo del Seicento: "L'amorosa Clarice" di Ferdinando Donno*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del Congresso ADI 26-29 settembre 2001, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni,.

Comparato Ivo. 1973. *Società civile e società letteraria nel primo Seicento: l'Accademia degli Oziosi*, in *Quaderni storici*, n. 23, maggio-agosto.

Contarino Rosario. 1997. *G. F*., in *Dizionario Biografico It*., vol. 48, Roma, Istituto dell'Enciclopedia-Treccani.

Corfiati Claudia. 2012, *Il* nostos *di Sincero: riflessioni sull'Arcadia*, in *La Letteratura degli Italiani. Gli Italiani della Letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale ADI (Torino, 14-17 settembre 2011), Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Corradini Marco. 2016. *La lirica volgare*, in Cabani Maria Cristina-Corradini Marco-Leone Marco-Russo Emilio, *Il Seicento in poesia: categorie storiografiche e canone*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*. Atti del XVIII Congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Baldassarri Guido, Di Iasio Valeria, Ferroni Giovanni, Pietrobon, Ester, Roma, Adi editore.

Croce Benedetto (a cura di). 1910. *Lirici marinisti* Bari, Laterza.

Croce Benedetto. 1942. *Per la biografia di un poeta barocco*: *Girolamo Fontanella*, in *Aneddoti di varia letteratura*, II, Napoli, Ricciardi.

Croce Franco. 1966. *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni.

Croce Franco. 1993. *L'intellettuale Chiabrera*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, a cura di Bianchi Fulvio e Russo Paolo, Genova, Costa & Nolan.

D'Alessandro Giov.Pietro. 1613. *Academiae Ociosorum libri III*, Napoli, Ex Typografia Io. Baptistae Gargani et Lucretij Nuccij.

De Angelis Domenico. 1713 (1973). *Vita di Ferdinando Donno da Manduria, Cavaliere di San Marco, All'Illustrissimo Signore, Il Signor Apostolo Zeno*, in *Le vite de' letterati salentini*, p. seconda, Napoli, Bernardo-Michele Raillard (ora Bologna, Forni).

De Ferrariis Antonio. 1991. *Epistola illustri viro Belisario Aquevivo: vituperatio litterarum*, edizione critica a cura di Paola Andrioli Nemola, Galatina, Congedo.

Defilippis Domenico. 2006. *Antonio Galateo, la Puglia e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci.

De Lorenzo Pierandrea. 2008. *I* Nove Cieli *di Girolamo Fontanella. Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.

De Miranda Girolamo. 2000. *Una quiete operosa. Forme e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.

De Nunzio-Schilardi Wanda. 1973-74. *La 'Vita' di G. M.Materdona nell'inedito di Ortensio de Leo*, in *Annali della facoltà di Magistero dell'Università di Bari*, XIII.

De Sanctis Francesco. 1879. *Storia della letteratura italiana*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, vol. II.

Distaso Grazia. 1990. *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del mezzogiorno*, Fasano, Schena.

Distaso Grazia. 2000. *Esempi di favola pastorale in area meridionale fra modelli di scrittura, polemiche letterarie ed echi parodici*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di Paola Andrioli, Giuseppe A. Camerino, Gino Rizzo, Paolo Viti, Galatina, Congedo.

Distaso Grazia. 2005. *La prosopopea degli Acquaviva nella celebrazione epica di Cataldo Antonio Mannarino*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della Riforma Cattolica*, a cura di Caterina Lavarra, Galatina, Congedo.

Distaso Grazia. 2006. *Editoria d'area veneta e 'scritture' meridionali fra Cinque e Seicento*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), Bari, Cacucci.

Doglio Maria Luisa. 1983. *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, IV, 1, Vicenza, Neri Pozza.

Donno Ferdinando. 1625. *L'Amorosa Clarice. Opera, e Lettura non men curiosa, che dilettevole […]*, Venezia, presso Giacomo Sarzina.

Donno Ferdinando. 1627. *L'Allegro Giorno Veneto, ovvero lo Sponsalizio del Mare. Poema eroico, diviso in dieci canti, Detti […]*,Venezia, Sarzina.

Eritreo Jano Nicio (Rossi Gian Vittorio). 1645. *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude virorum, qui auctore superstite, diem suum obierunt*, Coloniae Agrippinae, Apud I. Kalcovium et Socios.

Errico Scipione. 2004. *Le Guerre di Parnaso*, a cura di Gino Rizzo, Lecce, Argo.

Fagiolo Marcello, Cazzato Vincenzo. 1984. *Lecce*, Roma-Bari, Laterza.

Favaro Francesca. 2012. *Spazi bucolici nelle «Rime boscherecce» di Marino: fra dialoghi e silenzi di pastori*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXIX, 625.

Ferrero Giuseppe Guido (a cura di). 1954. *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Ferretti Francesco. 2012. *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino.

Filieri Emilio. 2002. *Lecce "città bella": l'azione della* Società di Agricoltura *negli anni murattiani*, in *Letteratura e scienza tra Salento e Napoli*, Galatina, Congedo.

Filieri Emilio. 2008. *La Musa lirica di Ferdinando Donno*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni.

Fonseca Cosimo Damiano. 1993. *La «coscienza della città» nella storiografia locale*, in *Storia di Lecce. Dai Bizantini agli Aragonesi*, a cura di Benedetto Vetere, Roma-Bari, Laterza.

Fontanella Girolamo. 1632. *L'incendio rinovato [sic]. Del Vesuvio, oda del signor Girolamo Fontanella*, Napoli, all'insegna del Bove, per Ottavio Beltrano.

Fontanella Girolamo. 1640. *Nove cieli, poesie del signor Girolamo Fontanella. Dedicate all'altezza serenissima di Ferdinando II, Gran Duca di Toscana*, Napoli, per Roberto Mollo, ad istanza di Gio. Domenico Montanaro.

Fontanella Girolamo. 1645. *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'ill.mo et ecc.mo signore d. Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni*, Napoli, per Roberto Mollo, ad istanza di Gio. Domenico Montanaro.

Fontanella Girolamo. (1638) 1994. *Ode*, a cura di Rosario Contarino, San Mauro Torinese, Res.

Friedrich Hugo. 1976. *Epoche della lirica italiana. Il Seicento*, Milano, Mursia.

Fulco Giorgio. 2001. *La «maravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno.

Gabriele Mino, Cristina Galassi Cristina, Guerrini Roberto (a cura di). 2013. *L'Iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, Firenze, Olschki.

Getto Giovanni. 1962. *Lirici marinisti*, Torino, TEA.

Getto Giovanni (a cura). 1962. *Opere scelte di G. B. Marino e dei marinisti*, II, Torino, UTET.

Getto Giovanni. 1979. *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli, Liguori.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Gigante Claudio. 2000. *La «Vita di Torquato Tasso» di Giovan Pietro d'Alessandro*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVII, 577.

Griggio Claudio. 1986. *De Ferrariis, Antonio, detto il Galateo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Branca, Torino UTET.

Grillo Angelo. 2013. *Pietosi affetti*, a cura di Myriam Chiarla, Lecce, Argo.

Guaragnella Pasquale. 2003. *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Lecce, Argo.

Infelise Mario. 1995. *Gli editori veneziani del secondo Cinquecento*, in *La ragione e l'arte. Torquato Tasso e la Repubblica Veneta*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Venezia, Il Cardo.

Irace Erminia-Panzanelli Fratoni Maria Alessandra. 2011. *Le accademie in Italia dal Cinquecento al Settecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

Iurilli Antonio. 1990. *L'opera di Antonio Galateo nella tradizione manoscritta. Catalogo*, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale (Studi V).

Jannaco Carmine. 1973. *Girolamo Fontanella*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi.

Jori Giacomo. 1997 (2005). *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista» tra classicismo e Barocco*, in *Storia della letteratura italiana. Il Barocco*, V, Roma., ed. Salerno, (ora Milano, Il Sole 24 Ore).

Leone Marco. 2002. *L'Accademia e il canone: un esempio secentesco*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di Amedeo Quondam, vol. I, Roma, Bulzoni.

Leone Marco. 2005. *Epos religioso di età barocca in Terra d'Otranto*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino 15-16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore.

Leone Marco. 2008. *Letteratura barocca tra Salento e Napoli*, in Antonio Lucio Giannone, Emilio Filieri (a cura di), *Salento da leggere. Proposte di lettura […] tra '600 e '900*, Atti del Seminario di studi (Lecce 19-20 aprile 2007), Copertino, Lupo.

Leone Marco. 2016. *Sul Barocco in Italia. Dieci capitoli di storia letteraria*, Bari, Progedit.

Leuker Tobias. 2012. *Giochi onomastici nelle* Rime *del Tasso*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 628.

Mannarino Cataldo Antonio. 1995. *Glorie di guerrieri e d'amanti*, a cura di Grazia Distaso, Fasano, Schena.

Manso Giovan Battista. 1995. *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, ed. Salerno.

Manso Giovan Battista. 1635. *Poesie nomiche di Gio. Battista Manso[…] divise in Rime amorose, sacre e morali*, Venetia, Appresso Francesco Baba.

Giovan Battista Marino. La Lira, in *ATLI. Archivio Tematico della Lirica Italiana*. 1992, a cura di Besomi Ottavio *et alii*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.

Marino Gian Battista 1988, *Rime marittime*, a cura di Besomi Ottavio, Marchi Costanzo e Martini Alessandro, Modena, Panini.

Martini Alessandro. 2002. *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno.

Martini Alessandro. 1972. *Bruni, Antonio*, in *Dizionario BdIt*., vol. 14, Roma, Istituto dell'Enciclopedia -Treccani.

Martini Alessandro. 1984. *Amore esce dal Caos. L'organizzazione tematico narrativa delle* Rime amorose *del Tasso*, in *Filologia e critica*, IX.

Martini Alessandro. 1985. *Marino postpetrarchista*, in *Rivista svizzera delle letterature romanze*, 7.

Martini Alessandro. 1994. *Marino e il madrigale attorno* al 1602, in F. Guardiani (a cura di), *The sense of Marino*, Legas, Ottawa.

Michel Paul-Henri. 1968. *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII siècle conservés dans les bibliothèques de France*, tome II, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique,.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Milton John. 1966. *Mansus*, ora in Milton John, *Poetical works*, Oxford, At the Clarendon Press, vol. II.

Minieri Riccio Camillo. 1880. *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, in *Archivio storico per le province napoletane*, I.

Minieri Riccio Camillo. 1844 (1967). *Memorie storiche degli Scrittori nati nel Regno di Napoli,* Napoli, Rinaldi e Sellitto (rist. Bologna, Forni).

Morando Simona. 2011. *Petrarca al vaglio degli affetti. Su alcuni commenti primo secenteschi*, in *Lettere italiane*, LXIII, n. 4, (Firenze, S. Olschki).

Muscetta Carlo-Ferrante Pier Paolo (a cura di). 1964. *Poesia del Seicento*, Torino, Einaudi.

Ottaviani Alessandro. 2013. *«L'instabil flutto»: per un'edizione del* Corsaro Arimante *di Lodovico Aleardi*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di studi (Genova, 29 novembre-1° dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, Clueb.

Palmisciano Vincenzo. 2015. *Un Ritrovamento per Domenico Basile e due per Girolamo Fontanella*, in *Studi secenteschi*, v. LVI.

Parenti Giovanni. 1978. *Vicende napoletane del sonetto tra manierismo e marinismo*, in *Metrica*, I.

Pastore Stocchi Manlio. 1983. *Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, I, Vicenza, Pozza.

Porcelli Bruno. 1981. *Dalla "Fiammetta" del Boccaccio all' "Amorosa Clarice" del Donno: un esempio di ristrutturazione secentesca*, in *Italianistica*, X.

Procaccioli Paolo. 2011. *Barocco napoletano*, in *Atlante Letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

Quadrio Francesco Saverio. 1741. *Della storia e della ragione d'ogni poesia,* Milano, Agnelli, vol. II, parte I.

Quondam Amedeo. 1972. *Del Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento,* in *Storia di Napoli,* vol. V, parte I, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

Quondam Amedeo. 1975. *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza.

Quondam Amedeo. 1981. *Dal "formulario" al "formulario": cento anni di "libri di lettere"*, in *Le "carte messaggiere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare*, Roma, Bulzoni.

Quondam Amedeo. 1983. *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi.

Quondam Amedeo. 1991. *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini.

Raimondi Ezio.1973.*Il petrarchismo nell'Italia meridionale*», in Atti del convegno internazionale *Premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.

Riccucci Marina. 2001. *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori.

Ridola M.ario. 1955. *Antonio Bruni seicentista salentino e il suo mondo poetico*, Lecce, Tip. Scorrano.

Rigillo Michele. 1922. *L'Accademia degli «Oziosi» ed un poemetto eroico di G.P. D'Alessandro*, in "Studi in onore di Francesco Torraca", Napoli, Soc. Ed. Dante Alighieri di Albrighi, Segati.

Rizzo Gino (a cura di). 1979. *Ferdinando Donno. Opere*, Lecce, Milella.

Rizzo Gino (a cura di). 1989. *Gianfrancesco Maia Materdona. Opere*, Lecce, Milella.

Rizzo Gino (a cura di). 1991. *Giuseppe Battista. Opere*, Galatina, Congedo.

Rizzo Gino (a cura di). 1993. *Antonio Bruni. Epistole eroiche*, Galatina, Congedo.

Rizzo Gino. 1995. *La cultura letteraria: identità e valori*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità*, Roma-Bari, Laterza.

Rizzo Gino. 1996. *M. Rigillo, il Seicento e tre 'Oziosi' (G. B. Basile, G. Battista e G. P. D'Alessandro)*, in *Filologia e critica tra Sei e Ottocento*, Galatina, Congedo.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)

Rizzo Gino. 2000. *Epica, musica e scherma*, in *Metodo e intelligenza. Tre episodi dal barocco al verismo*, Galatina, Congedo.

Rizzo Gino. 2006. *Le inquiete novità. Simboli, luoghi e polemiche d'età barocca*, Bari, Palomar.

Romano Angelo. 1987. *De Ferrariis, Antonio*, in *Diz. Biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia Italiana-Treccani, vol. 33.

Russo Emilio. 2005. *Studi su Tasso e Marino*, Roma-Padova, Antenore.

Russo Piera. 1979. *L'Accademia degli Umoristi*, in *Esperienze letterarie*, ott.-dic..

Sannazaro Iacopo. 1535. *Opera omnia latine scripta nuper edita*, Venetiis, in aedibus haeredum Aldi Manutii; ora Sannazaro Iacopo. 1995. *Le egloghe piscatorie*, a cura di Stelio Maria Martini, Salerno, Elea Press.

Santagata Marco. 1979. *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana,.

Scardino Peregrino. 1978. *Discorso intorno la città di Lecce*, a cura di De Marco Mario, Cavallino di Lecce, Capone.

Tateo Francesco. 1982. *La cultura letteraria in Puglia nell'età barocca*, in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano, Electa.

Tateo Francesco. 1993-1994. *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in *Studi umanistici*, IV-V.

Vallone Aldo. 1959. *Ascanio Grandi e i Poemi Sacri del Seicento*, in *Studi e ricerche di letteratura salentina*, Lecce, Centro di Studi Salentini.

Vecce Carlo. 1992. *Paralipomeni al Galateo*, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, vol. n. 45, Ottobre.

BDD-A28987 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:54:41 UTC)