

ATTI DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
Nuova Serie – Vol. XLV (CXIX) Fasc. II

Storia della cultura ligure

a cura di
DINO PUNCUH

4



GENOVA MMV
NELLA SEDE DELLA SOCIETÀ LIGURE DI STORIA PATRIA
PALAZZO DUCALE – PIAZZA MATTEOTTI, 5

La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

Simona Morando

1. *Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia*

Anche ad una superficiale ricognizione del panorama letterario ligure e genovese dell'età moderna parrà evidente la disparità tra un Cinquecento letterario non all'altezza della crescita politica ed economica della Repubblica, rifondata nel 1528 sotto il segno di Andrea Doria, e un Seicento ricco di nomi e di libri prestigiosi, in cui Genova, punto di richiamo dei letterati liguri, è a tutti gli effetti una delle capitali della letteratura italiana. Eppure quella « zona di vuoto » primo-cinquecentesca individuata da Stefano Verdino nel suo profilo per *La letteratura ligure*, grazie agli studi intrapresi recentemente, sembra riempirsi di presenze per nulla inconsistenti. Se poteva così sembrare che per tutto il primo Cinquecento ai genovesi spettasse un ruolo da “personaggio” nei libri altrui – Ottaviano e Federico Fregoso sono tra i principali interlocutori del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione; lo stesso Federico è voce recitante delle *Prose della volgar lingua* di Bembo – ora possiamo azzardarci a dire che la letteratura cinquecentesca in Liguria non esiste solo in virtù dell'altrui inventiva, ma anche in virtù di volti, libri e voci sempre più identificabili.

Normalmente si scrive che la letteratura ligure-genovese, in età moderna, ha il suo avvio a metà Cinquecento e secondo movenze che poco o nulla hanno a che fare con le grandi linee della letteratura italiana del tempo; si scrive che, metaforicamente, essa nasca sulle pubbliche ceneri che insieme al corpo di Iacopo Bonfadio consumarono anche la sua misurata vena umanistica presente negli *Annali* e in quelle lettere famigliari che, riedite dal Mazzucchelli nelle *Opere volgari e latine* (Brescia 1746), resero famoso il loro autore a Benedetto Croce.

Ma tutto sommato si può invece dire che la letteratura ligure cinquecentesca comincia proprio con lo scoccare del secolo e in continuità con quello precedente; comincia con quell'ardito e ardimentoso poema didattico-religioso in terzine scritto da Bartolomeo Gentile Falamonica (poeta di lunghe frequentazioni spagnole, oltre che locali), pubblicato dilettantesamente

solo nel 1877 da Giuseppe Gazzino col titolo *Canti* e restituito alla valutazione della critica dagli ultimi attenti studi di Giovanni Ponte. Si tratta, in linea con *Pitinerarium in Deum* di memoria bonaventuriana, del racconto del viaggio mondano e oltremondano compiuto dal poeta in compagnia di Raimondo Lullo, attraverso problematiche dottrinali e sapienziali, fino ad approdare ad una visione del Giudizio Universale che Falamonica sottolinea per riscattare la Chiesa dai suoi travimenti e dalla minaccia di “popoli infedeli” che premono alle porte della storia dopo la scoperta colombiana.

Ciò che importa sottolineare qui è come, con Falamonica, la lingua della letteratura ligure-genovese sia l'italiano, i modelli siano Petrarca e Dante. Così sarà anche per il Cinquecento inoltrato e per i suoi poeti, poiché essenzialmente lirica è la storia letteraria del Cinquecento ligure, mentre la prosa si presta alla storiografia in nome di un'identità pubblica da costruire. Per la prosa d'invenzione bisogna dunque aspettare il secolo successivo.

In questo nostro breve profilo avremo a che fare sostanzialmente con autori che si esprimono in italiano e che quindi recepiscono la svolta bembesca con una certa disinvolta premura. Eppure le cose sul versante linguistico non sono così pacificate e per tutto il Cinquecento si assiste effettivamente a quella che Toso definisce una «grande incertezza relativa allo strumento linguistico». Sta di fatto che l'uso anche con taglio colto, alto, del dialetto, resta una costante della poesia ligure, come dimostra del resto la vicenda di Paolo Foglietta (Genova, 1520-1596 ca.), «l'inventore del Genovese Parnasso», secondo la definizione del Soprani.

Deve fare riflettere il fatto che il letterato più importante del Cinquecento genovese sia un poeta fortemente convinto dell'identità culturale e linguistica della sua città, al punto da dare il meglio di sé in dialetto: l'italiano non fu mai un suo approdo neppure quando, incaricato di tradurre il latino delle *Historiae Genuensium* (1587) del fratello Oberto, si vide poi ricusare il lavoro finito dai Senatori che provvidero a reperire un saldo traduttore fiorentino, Francesco Serdonati. Inoltre la sua caparbia nel radicare la propria vicenda letteraria al centro di una spinosa discussione sulle sorti della Repubblica, sulle sue trasformazioni da centro mercantile a centro finanziario, e sul conseguente snaturamento della cultura aristocratica, degenerata in un lussuoso individualismo, costituisce un baricentro fondamentale, una sicura linea d'orizzonte alla quale bene o male le voci importanti della letteratura ligure tra Cinque e Seicento hanno dovuto guardare (penso soprattutto ad Ansaldo Cebà ed alla sua passione civile o agli Addormentati in generale).

La vicenda di Paolo Foglietta è quanto mai significativa. In quest'opera la sua poesia (dalle prove dei *Sonetti per armar galee* alla prima apparizione ufficiale nelle *Rime diverse in lingua zeneise* del 1575 e poi oltre, nelle antologie in dialetto che lo consacrarono) è specifico interesse del capitolo dedicato alla letteratura in dialetto, così come la sua commedia in italiano *Il barro* è di pertinenza del contributo di Franco Vazzoler; ma qui è opportuno sottolineare quanto questa scelta di scrivere e di dibattere in versi utilizzando il dialetto, in anni ormai di piena codifica della "volgar lingua", sia una necessaria conseguenza della presa di posizione del poeta, del letterato Foglietta, nei confronti sia del suo stesso strumento letterario, sia della sua Repubblica. Ed anche questi sono elementi fondativi della letteratura genovese cinquecentesca: da una parte l'approcciare la poesia come cosa «povera e nua» ignorando il vanto della tradizione; dall'altro stringere il più possibile il legame viscerale che unisce il letterato alle sorti della sua patria, del suo governo, cosa che innesca un cortocircuito sempre teso tra i diversi ruoli dell'uomo di penna e il potere. Siamo parlando di un secolo, il Sedicesimo, in cui altrove il rapporto tra il potere e la letteratura, tra il principe e il poeta, trova un proprio luogo di ufficializzazione nella corte, e una regolarizzazione dei rapporti nel mecenatismo, nel segretariato, nella diplomazia ecc. ... Ma a Genova le cose non stanno così e Paolo Foglietta lo dimostra. A Genova il principe, Andrea Doria, non è un mecenate di letterati. E da lì in poi pochi tra quanti stringeranno le redini del potere lo saranno. Ben altro discorso, ovviamente, dovremmo fare in ambito artistico. Ma la letteratura non è "sponsorizzata" da nessun potente. E proprio per questo si assume il compito di sorvegliare e di controllare l'operato dei governanti, a volte anche di giudicarlo assumendosene la piena responsabilità, come dimostra il bando di Oberto Foglietta per la pubblicazione nel 1559 del dialogo antidoriano *Della Repubblica di Genova*, bando riscattato poi nel 1576 dai suoi *Elogi dei liguri illustri* e ricompensato con il compito di stilare gli annali della Repubblica. L'unico mecenatismo, infatti, si attiva essenzialmente verso la storiografia, perché Genova è in cerca di una sua precisa identità da tramandare ai posteri: sono noti perciò i lavori storici di Iacopo Bonfadio, accresciuti poi da Bartolomeo Paschetti, di Matteo Senarega, Giovanni Salvago, Cibo Recco, e a Savona di Gio. Antonio Abate.

Non è un caso, poi, se l'invenzione dei letterati, sacrificata dal potere, si esercita volentieri non tanto sulla figura del principe Andrea Doria (lo elogiano Ariosto e l'Alemanni), quanto su quella del suo rivale congiurato Gian Luigi Fieschi: lo consacra Matteo Bandello (novella II, 38), segretario

speciale di un altro rivale di tutto rispetto del Doria, Cesare Fregoso, ma avrà echi ancora nel Seicento con Agostino Mascardi e poi prenderà abbrivio europeo (Schiller).

È questa peculiare caratteristica (guardare all'interno, alla vita della patria) che investe la nascita della letteratura a Genova in età moderna a svincolarla da certi snodi che a livello nazionale sono imprescindibili per la canonizzazione dei modelli.

Ad esempio il petrarchismo. Genova non si sottrae alla moda delle miscellanee poetiche che, sull'esempio delle veneziane antologie fior da fiore, si diffonde in tutta Italia nel tentativo di costruire una mappa poetica cinquecentesca. Ma all'orizzonte di queste imprese editoriali non c'è la lezione del Bembo, non c'è l'esempio del suo "petrarchino" misurato sul sonetto e sul lessico vagliato con cura. C'è invece la volontà di guardare a maestri diversi (Tansillo su tutti, così caro anche a Paolo Foglietta, e poi Tasso), alla varietà dei registri, alla modernità più che alla tradizione: in questo senso c'è apertura alla sperimentazione metrica, prediligendo madrigali e canzoni, ma anche l'ottava, la terzina e il poemetto di sciolti, per forgiare una poesia fortemente argomentativa, adeguata ai temi più passionali: quelli civili, in primo luogo, e poi quelli morali, sacri. Anche l'amore è un'esperienza forte e non una galanteria, è un azzardo erotico che non cerca infingimenti e che fonda una linea che nel Seicento Giambattista Marino, ospite genovese, coglierà così bene quando nell'epitalmio per Giovan Carlo Doria e Veronica Spinola (*Venere pronuba*, 1608) continuerà da par suo la gara erotico-voyeristica dei lirici genovesi.

Un'ampia panoramica del fenomeno delle antologie poetiche genovesi è stata fornita in tempi recenti da Elisabetta Graziosi, la quale ha giustamente messo in risalto un personaggio attivo come Cristoforo Zabata che, oltre ad essere autore in proprio di poesie e di libri a forte tasso socializzante come il *Ragionamento di sei nobili fanciulle genovesi* (1583) o il *Sollazzo de' viandanti* (Pavia, Bartoli, 1589), cura e pubblica dagli anni Sessanta alla fine del secolo alcune antologie importanti. Importanti proprio perché, per come si presentano, evidenziano già un certo gusto genovese, autoreferenziale per scelta di autori, dedicatari, luoghi e temi citati; e individuano un atteggiamento che sarà poi tipico del Seicento, quello di autocelebrarsi, da genovesi, da liguri, agli occhi dei propri concittadini e dei vicini, poiché la parola, come scrive la Graziosi, ha a Genova il potere di un « collante di gruppi sociali che se ne servono in funzione di intrattenimento », ha la forza di stringere legami

tra famiglie e potentati. Per forza di cose, quindi, questo paragrafo dedicato alla poesia cinquecentesca ha un carattere collettivo, poco focalizzato su singole personalità autoriali, ma più incline a registrare temi e modi che divengono bagaglio comune di una cultura lirica locale dalla quale nel secolo successivo s'innalzeranno voci riconoscibili e marcatamente individuali.

Con Bellone nel 1568 Zabata pubblica le *Stanze di diversi eccellenti poeti*, dedicandole a Giulio Gentile, poi riedite nel 1569; nel 1570 esce la *Nuova selva di varie cose piacevoli* dedicata a Franco Lercaro; e nel 1573 è la volta della più importante *Nuova scelta di rime di diversi begl'ingegni; tra le quali ne sono molte del Tansillo* [...], dedicata a Gio. Maria Spinola e implicitamente alla moglie Pellina Lercara, antologia di riferimento per le successive del 1579 (*Scelta di rime di diversi eccellenti poeti* dedicata a Giovanni Durazzo) e del 1582 (*Scelta di rime di diversi eccellenti auttori* con dedica a Bernardo Castelletti, personaggio di un certo prestigio anche letterario), miscellanee edite non più dal Bellone, ma da Antonio Roccatagliata. Zabata sceglie poi un editore pavese, il Bartoli, per proseguire la sua meritoria opera di divulgazione e pubblica con lui, nel 1593, una scelta di *Rime di diversi autori nelle quali si veggono molti concetti d'amore*, in risposta probabilmente a quella *Scelta di rime* che in due parti lo stesso Bartoli aveva edito a Genova nel 1591. Parallelamente, lo Zabata dà alle stampe le fortunate antologie della poesia in lingua zeneixe, dalle *Rime diverse* del 1575 alle edizioni pavesi degli anni Novanta. Paolo Foglietta è ovviamente dietro le quinte di queste opere, come dietro la fortunata antologia zabatiana del 1583 che consacra la lingua dialettale come lingua della poesia. Questa tenace fedeltà alla lingua vernacolare, che contraddistingue parallelamente la civiltà veneziana, non a caso l'altra anomalia politica italiana ed europea fino a metà Settecento (ma quanto più cara al Foglietta, che vi vedeva la fedeltà alla mercanzia tradita da Genova!), resiste e costituisce tradizione nella letteratura moderna genovese, che ha alle spalle l'Anonimo genovese e nel Cinquecento ha anche un fine petrarchista in dialetto come Bartolomeo Cigala Casero e davanti avrà un Cavalli.

Entrando ora nel merito delle scelte antologiche in lingua italiana 1573-1582, si può dire che sono le presenze non genovesi a darci un significativo segnale della cultura poetica che a Genova si andava solidificando: dai meno illustri Plinio Tomacelli (bolognese, ma precettore di Giovanni Andrea Doria), Agostino Bucci (torinese, ma predecessore del Chiabrera nel cantare le imprese savoine), Iacopo Sellaio bolognese, si passa decisamente a sottolineare le presenze di Annibal Caro, di Gaspara Stampa e soprattutto di Luigi Tansillo, di Strozzi madrigalista e di Torquato Tasso, del quale nel 1579 si stampa il

“furato” quarto canto della *Liberata* (dopo che nel 1576 il duca di Ferrara aveva bloccato il tentativo di un’edizione genovese del poema) e un’ampia antologia di versi, insieme a una scelta del padre Bernardo. Zabata coglie così anche il gusto di una generazione intellettuale già pronta a cogliere quelle novità che ai nostri occhi di lettori odierni possono essere definite pre-barocche.

Per quel che riguarda gli autori “locali”, si può notare la cospicua presenza di componimenti di Bernardo Ferrari, del Capitano Alessandro Spinola, di Giulio Vertuno (già noto prima del 1573 per un suo *Viaggio e possesso di Corsica*, Genova, Bellone, 1560), dello stesso Zabata (che almeno nel 1573 si sigla semplicemente C.Z.L.), e soprattutto di Scipione Metelli di Castelnuovo in Lunigiana, l’unico della sua generazione, secondo la definizione di Stefano Verdino, a «tentare se non un organico canzoniere, almeno una serie di rime d’amore con un itinerario». Infatti le poco più di venti poesie che passano arricchite dall’edizione 1573 a quella 1582 non solo possono stabilire un significativo paradigma del gusto poetico preponderante, ma si snodano lungo un compatto *iter* amoroso che ha sì, al suo interno, smaccati calchi di luoghi petrarcheschi, ma soprattutto si distinguono per l’inquietudine e il tormento nei quali si cala la vicenda amorosa e per lo sforzo retorico, spinto fino all’ingegnoso, ricco di parallelismi, anafore, rovesciamenti. Rispetto all’altra presenza forte e a sua volta, in qualche misura, paradigmatica, quella di Bernardo Ferrari, calata in una tonalità dolente e rassegnata, media nella scelta stilistica, questa di Metelli ha dalla sua la scelta ardimentosa di un taglio alto, complice anche un confronto serrato con il paesaggio e con le vestigia di un passato antico, secondo un gusto rovinistico *ante-litteram*: così, visitando i resti di Cartagine, sente ridotta in rovine anche la sua anima innamorata («E benché hor d’uno, hor d’altro antico muro/ con gli occhi io miri l’aspre alte ruine,/ e i superbi palagi sparsi a terra;/ con l’alma pur i miei danni misuro/ piangendo ... »).

Inoltre Metelli conclude la sua scelta con due testi significativi: *Ad Andrea Mainero* dove si tratta dell’amicizia e soprattutto *In lode della Villa*, due lunghe sequenze in terzine, meno felici come risultato poetico, ma importanti proprio per la scelta dell’argomento, così caro per tutto il Seicento ed anche oltre all’inventiva ligure-genovese: siamo decisamente di fronte al superamento delle posizioni severe di Foglietta che riteneva inutili e pericolose per la sicurezza della Repubblica le ville abbandonate sulla Riviera. In Metelli la villa Lercara, ubicata non sul mare ma nell’ovadese, diviene lo scenario di una fuga dalla città, dagli affari di Banchi e dalle preoccupazioni domestiche, per dedicarsi alla contemplazione dei doni dello spirito:

In Villa son gli spirti assai più intensi
Per contemplar le cose alte, e celesti,
E del divin'amor molto più accensi.
In Villa più per tempo tu ti desti,
E saltando dal letto ardito, e baldo,
t'occupi sempre in essercitii honesti.

La letteraria dicotomia città-campagna, che declinata a Genova diviene città-villa, in un superamento del semplice contrasto tra mondo artificiale e naturale, ha quindi in questo componimento un momento di forte elaborazione (ma si veda anche il sonetto *In lode della villa del signor Ottavio Contardi* di Girolamo Conestaggio), unita ad una predilezione per la narrazione in poesia che sarà un ulteriore elemento tipizzante della letteratura secentesca genovese.

La scelta bucolica-pastorale, inoltre, precoce per la sua declinazione fine-cinquecentesca, è presente in un poemetto in ottave che vale la pena portare all'attenzione del lettore: si tratta di *A caso un giorno mi guidò la sorte* di Incerto (senz'altro una donna) che narra con movenze che poi saranno di Chiabrera e di Marino una scena pastorale drammatica (un pastore ferito a morte e la sua ninfa innamorata che lo stringe a sé), secondo modalità altamente *voyeristiche*, affidate al gioco di sguardi della poetessa che, nascosta dietro un cespuglio, osserva compunta tutta la scena. Si sentono già ripetizioni, anafore, echi quasi da « recitar cantando »:

Con quel poco di spirto, che gli avanza,
non mi duole il morir, dicea il Pastore,
pur che dopo la morte habbia speranza
di viver alcun tempo nel tuo cuore.
Disse la Ninfa, e com'havrà possanza
di viver un di due, se l'altro muore?
S'io vivo nel tuo petto, e tu nel mio,
come morendo tu, viver poss'io?

Un altro tema forte delle rime antologizzate dallo Zabata, si diceva, è quello civile, vera peculiarità della poesia genovese, declinata nelle varie sfumature dell'invettiva, della disputa animosa, del compianto. Certamente in questi anni è Paolo Foglietta a dettare la linea e solo Ansaldo Cebà, nei decenni successivi, saprà raccoglierne la severa eredità; ma il contesto è assai

diverso da quello del Foglietta maggiore, quello dei tempi della crisi corsa e dei *Sonetti* caudati. Non si tratta più, infatti, di istigare i genovesi «pulcini» a difendersi con ogni mezzo dai «nibbi» europei, ma di arroventare o sedare una lotta solo intestina durante e dopo il fatidico 1575 e lo scontro tra Vecchia e Nuova aristocrazia. Questa vena polemica e dolente ha una sua dignitosa rappresentatività soprattutto in due autori nelle antologie del 1579 e 1582: Girolamo Conestaggio, personalità interessante ad esempio per aver fondato ad Anversa negli anni Settanta, con Stefano Ambrosio Schiappalaria, l'Accademia dei Confusi, matrice lontana dell'Accademia degli Addormentati, e per le sue opere storiografiche edite a Genova da Bartoli e da Pavoni ed elogiate dal Grillo e dal Lipsio, per la sua attività poetica registrata dall'antologia del 1579, e nelle *Rime* stampate ad Amsterdam nel 1619; e S.R., sigla sotto la quale si cela forse lo stesso stampatore e storico Antonio Roccatagliata, secondo l'ipotesi di Verdino. Il quale ha voluto riunire Conestaggio, S.R. e il savonese (di Stella) Gasparo Muzio (autore tra l'altro di un poema allegorico in ottave *Fonte di nobiltà*, Genova, Bellone, 1570) in un'antologia intitolata proprio *Rimatori politici ed erotici del Cinquecento genovese* (1996).

Le passioni autenticamente politiche e non moralistiche di Conestaggio e S.R. si esprimono in violenti attacchi agli esponenti della fazione avversa (i nobili Vecchi) e al loro filo-spagnolismo, in forti cedimenti al pessimismo per le sorti della Repubblica e, sul versante stilistico, si alimentano di un certo virtuosismo metrico e sintattico (S.R. scrive una sestina fortemente allusiva) che non passa inosservato. La personificazione di Giano bifronte disegnata da S.R. piange la sventatezza dei suoi figli («Ahi che mi struggo, e muoro sol pensando/ Al bel, che voi, da voi mandate in bando») e a loro si rivolge implorante nella canzone *O ciechi, o sordi, o de la gloria antica* affinché la ragione e la mediazione tornino ad instaurare la pace in città. Più mite e meno drammatico nei toni anche perché impegnato su più temi (amorosi soprattutto e poi encomiastici nei confronti di Anversa e di Lisbona, dove soggiornò a lungo) Girolamo Conestaggio finge invece nella canzone *Sovra un deserto monte* una Liguria piangente per Genova e intorno le personificazioni di paesi stranieri e italiani pronte a consolarla e ad ascoltare i casi ribelli e infelici della città.

Tutt'altra passione quella di Muzio che in *Sopra le bellezze della Signora P.S.* (la fonte precisa è il *Discorso sopra le bellezze della donna* di Firenzuola, ma Verdino si domanda se per caso non ci sia già qualche precocissima contaminazione francese dai *Blasons*) esibisce arditamente la descrizione di un nudo femminile integrale, con la minuziosità di un pittore.

L'*ut pictura*, del resto, è un tema di molta produzione poetica genovese: inutile tentare qui una veloce sintesi di un vero e proprio gusto estetico che innerva letterati e artisti, committenti e collezionisti dalla fine del '500 a tutto il '600, passando dal ricco epistolario Chiabrera-Bernardo Castello, al Tasso riflesso negli affreschi delle dimore aristocratiche, al Fiasella che cerca ispirazione nelle pagine di Cebà, dalle edizioni illustrate della *Liberata* alla ricca collezione artistica di Giovan Carlo Doria al quale Giovambattista Marino dedica, non a caso, il suo personale monumento (e superamento) dell'aureo *ut pictura: La Galeria*, appunto. Ad essa risponde, ristabilendo il confronto vivo tra immagine e parola, nel 1615 *La beata Teresa* (poi *Santa Teresa*) di Giovan Vincenzo Imperiale, uno degli autori più sensibili alla corrispondenza arte-poesia, dove sei imprese disegnate da Bernardo Castello vengono argomentate da prose e sonetti dell'Imperiale. Siamo in un ambito, quello della pittorica *descriptio*, in cui del resto i confini tra profano e sacro tendono a svanire: la minuzia con la quale Muzio indaga il corpo femminile, nel *Cristo flagellato* (Venezia, Giunti e Ciotti, 1608) di un maturo Angelo Grillo diviene preciso viatico di un percorso penitenziale, e le singole membra di Gesù esaminate ferita per ferita ci portano dentro quel gusto per il realistico e per l'evidenza del dogma tipico della scrittura mistica barocca.

Un altro filone perseguito dalle antologie dello Zabata è del resto quello della poesia sacra: essa ha proprio a Genova, ad inizio Cinquecento, la sua prima voce in toscano, non quindi in dialetto, in Caterina Fieschi (1447-1510). Si inaugura con lei una linea mistica che a metà secolo conosce punte oltranziste nella Venerabile Madre Battista Vernazza (1497-1587), ma nel Seicento anche in Angelo Grillo, con un ardito riuso dell'immaginario erotico profano in campo sacro. Con Grillo, però, siamo già dentro un raffinato gioco barocco; le diciassette opere spirituali, per lo più trattati, di cui è autrice Battista Vernazza, invece, disegnano una linea continua di raro afflato mistico che, con il secolo del Grillo, ha in comune solo la grande suggestione dei *Salmi* e del *Cantico dei Cantici*. Sulle orme di Dante, e in perfetta linea con quanto esprime contemporaneamente la poesia profana, sceglie la terzina ad inframezzare la prosa dei trattati e la movimenta con ardore spirituale, come in questa invocazione a Dio: « Del bacio di tua bocca ti fo istanza,/ baciami amor con darmi il Spirito Santo,/ che mi trasformi in te, come ho fidanza » (dalle *Varie contemplazioni*, 1530).

Un panorama poetico come questo così succintamente delineato, ricco di sfumature e di varianti rispetto ai dettami bembisti, non può che appro-

dare alla lezione di Torquato Tasso e, a fine secolo, ad una concreta attesa della persona di Tasso, annunciato visitatore della Superba. Su questo punto conviene soffermarsi con attenzione specifica.

2. *Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati*

Forzando leggermente il senso delle cose, infatti, vale la pena procedere ad una minima allegoria dell'attesa intorno alla venuta di Torquato Tasso a Genova: si tratta del più realistico ponte di passaggio verso il Seicento, sul quale s'incontrano i protagonisti della passata e della futura stagione letteraria.

Giulio Guastavini (Genova, 1560 c.a-1633), ad esempio, è un poeta presente già nelle miscellanee dello Zabata e corteggia lungamente il Tasso, curandone le *Rime* (1586), il *Torrismondo* (1587) e pubblicando nel 1592 un equilibrato commento integrale al poema (*Discorsi e annotazioni*). Contemporaneamente riserva speciale attenzione al Tansillo di cui cura nel 1587 le *Lacrime*. Il ruolo di Guastavini, quindi, è quello di chi fissa, cogliendola dalla realtà delle cose, una tradizione poetica in cui Tasso, Tansillo, ma anche Giovanni Della Casa, più volte ricordato nei suoi scritti, sono le stelle polari dell'invenzione lirica genovese. Su questa linea si incammina anche Angelo Grillo: il padre benedettino conosce Tasso a Sant'Anna nel 1584 e si prodiga per la sua liberazione, tempesta il poeta di omaggi letterari e in cambio ottiene encomi per sé e per la sua famiglia. Nel 1587, poi, nasce l'Accademia degli Addormentati (la sua costituzione è del 14 ottobre), la quale formula subito un invito al Tasso perché venga a Genova a tenere un ciclo di lezioni sull'*Etica* e la *Poetica* di Aristotele. Tra il volere e il disvolere del suo inquieto animo (Genova potrebbe essere un approdo, ma Roma è sempre in cima ai suoi pensieri), Tasso tiene sulle spine la comunità intellettuale genovese per tre anni, fino a quando nel 1590 declina definitivamente l'invito. Intanto però l'attesa ha impegnato i begli ingegni locali in un'edizione illustrata, la prima a livello nazionale, de *La Gierusalemme Liberata* stampata dal Bartoli, dietro la quale possiamo leggere i nomi di almeno tre organizzatori: Grillo, Guastavini e Bernardo Castello, che firma la dedica indirizzata a Francesco De Ferrari e l'ideazione dei disegni incisi da Agostino Carracci e da Giacomo Franco. Il testo del Tasso, seguito anche dalle ottave rifiutate, si correda qui di testi critici: Giulio Guastavini vi stampa i *Luoghi [...]* i quali Tasso nella sua *Gierusalemme* ha presi, et imitati da poeti, et altri scrittori antichi e probabilmente anche l'anonima *Allegoria del Poema*,

Scipione Gentili pubblica per la seconda volta le sue *Annotazioni*. Infine, ad apertura di libro, tutti i nomi importanti della poesia locale (alla quale viene ascritto lo stesso Tasso) pubblicano una corona di omaggi in versi sul tema dell'*ut pictura* (per primo Angelo Grillo, poi Ansaldo Cebà, Gio. Andrea Ceva, Giulio Guastavini, Leonardo Spinola, Paolo Foglietta, già corrispondente del Tasso, con due sonetti in genovese, conclude Gio. Battista Pinelli con versi latini). In questa corona di nomi è possibile cogliere il passato e il futuro della letteratura genovese: si tratta di un'ideale *trait d'union*, come ha scritto Franco Vazzoler, tra due generazioni di autori che si riconoscono nella voce del Tasso e che soprattutto intendono l'edizione di un libro importante come la *Gerusalemme liberata* come un momento di rilancio della loro cultura locale.

Infatti poco importa se l'uscita del libro coincide con il mancato arrivo del suo vero autore a Genova: questa edizione costituisce la matrice di altre tre edizioni secentesche della *Liberata* (a cura di Giuseppe Pavoni, 1604, 1615 e 1617), che ormai non hanno più molto a che fare con la devozione a Tasso, ma piuttosto funzionano, proprio per il meccanismo degli omaggi e degli argomenti, come prestigioso punto di raccolta, come palestra e biglietto da visita, delle voci emergenti o affermate della scuola ligure e genovese. Così è ad esempio per il giovane Gian Vincenzo Imperiale, autore degli argomenti nell'edizione 1604, al posto di Gabriello Chiabrera che, in una snervante tenzone epistolare con il Castello, promette e poi nega il suo apporto, adducendo una (sincera) sindrome di inferiorità rispetto al suo primo modello epico-eroico. Sulle orme del Tasso, del resto, Chiabrera si era mosso nello stesso 1590 da foresto qual era per la comunità genovese per avviare la sua lunga corrispondenza con Bernardo Castello, sperando non solo di entrare nell'*entourage* accademico e aristocratico genovese, ma anche di vedere coronato un giorno, con un'edizione illustrata, il suo poema *Amedeide*.

La riprova del fatto che l'edizione della *Liberata* ha una sua funzionalità tutta interna al mondo culturale genovese risiede nel fatto che solo un anno dopo il Bartoli pubblica la *Scelta di rime di diversi moderni autori non più stampate* (1591) in cui, recuperando i nomi illustri della corona poetica del 1590, con in più il Chiabrera, identifica di fatto il Parnaso ligure pronto a spiccare il volo verso il Barocco. Questa scommessa verrà raccolta anni dopo dal savonese Pier Girolamo Gentile Ricci che, nel suo esilio veneziano, riproporrà e arricchirà di nuovi nomi (Cesare Morando, Scipione della Cella) lo stesso Parnaso nella *Corona di Apollo* (1605). Non siamo distanti,

nelle date, dal catalogo dei poeti che Gio. Vincenzo Imperiale-Clizio amerà tratteggiare nel corpo centrale dello *Stato Rustico* (1607).

Torniamo però all'Accademia degli Addormentati, citata qualche riga più sopra. Prima o poi bisognerà tentare una storia completa di questa accademia che, studiata acutamente da Donata Ortolani in un saggio del 1970 e poi da Vazzoler nel suo profilo per la Costa & Nolan, è destinata a immergersi e a riemergere tra le frasi di questo nostro scritto per il semplice motivo che essa fiorisce o svanisce in funzione della sua utilità per l'aristocrazia genovese e in virtù di personalità forti che si incaricano di ri-animarla. Giustamente si è detto più volte che gli Addormentati costituiscono un *unicum* nell'ambito delle accademie cinque-seicentesche: essi legano le loro attività alla vita della Repubblica ed anzi, la costituzione delle loro adunanze si deve molto probabilmente alla volontà del governo di fondare un'istituzione culturale laica e rivale del Collegio gesuitico nell'educazione della classe dirigente. Intento saldamente rappresentato nel triennio 1591-1593 da Ansaldo Cebà, l'« Inritrosito », di ritorno dai suoi studi patavini e dal magistero politico-morale di Giason de Nores: a lui si devono un ciclo di (perdute) lezioni sulla *Retorica* di Aristotele, e gli *Essercizii accademici* raccolti più tardi (Genova, Pavoni, 1621).

Che l'accademia sia legata ad una volontà del governo lo dimostrano anche i firmatari della sua costituzione, tutti esponenti delle maggiori famiglie di potere, cioè Spinola, Pallavicino, Doria, Grimaldi ecc. Ed un Pallavicino, Giulio (1558?-1636), nipote del ricco Tobia, è il primo principe degli Addormentati: si tratta proprio di quel Giulio che, autore più tardi dell'*Inventione di Giulio Pallavicino di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi* (l'edizione più recente è stata curata da Edoardo Grendi), Bartolomeo Paschetti aveva reso protagonista del suo dialogo *Le Bellezze di Genova* (ripubblicato dallo Zabata nel 1583), proprio in virtù del suo amore per le lettere e per quanti la praticano per l'utilità sociale:

« S'io amo et ammiro gli huomini letterati – gli fa dire Paschetti – lo faccio perché mi paiono degni di essere amati non solo da gentilhuomini privati come son'io, ma da Signori et Principi d'ogni qualità essendo quegli Iddii [...] oracoli della Città ».

Questa attenzione verso i letterati si traduce nell'accademia in una predilezione per la poesia, declinata anche nei suoi aspetti festosi e disimpegnati, cosa che sembra contrastare con l'anima civile, politica ed altamente pedagogica di alcuni suoi esponenti. E invece questa dualità è destinata a perdurare nella storia non filante dell'istituzione. Nel Seicento, e soprattutto nel biennio 1621-22 il sarzanese Agostino Mascardi accomuna la let-

tura di dotte *Orazioni* e l'allestimento di una commedia dal titolo *Le Metamorfosi*; a partire dal 1636, sotto la regia di Anton Giulio Brignole Sale e di Bartolomeo Imperiale, i balli e le commedie del Carnevale conviveranno con le riflessioni retoriche e con il dibattito scientifico.

3. *Quale letteratura barocca per la Liguria?*

Siamo quindi entrati, con l'accenno agli Addormentati, nel pieno della stagione barocca, della quale Genova è interprete di prima fila. Ma qual è la caratteristica che esprime la letteratura del Seicento ligure? Qual è il suo barocco? È possibile rispondere a questa domanda, perché ci sono diversi fattori che possiamo considerare, prendendo proprio ad esempio, per iniziare, l'Accademia degli Addormentati che, già da sola, definisce in tutta la sua «instabilità» le varie facce della vicenda letteraria secentista. Negli anni Trenta l'accademia è infatti pronta a ragionare sulla possibile eredità mariniana e marinista, ne accetta la scommessa arguta-concettista e la intreccia con la lezione che, contemporaneamente, proviene da Chiabrera, maestro di una poesia della misura, sì, ma tutt'altro che tradizionalista. È un'accademia che decide per una letteratura oltranzista – e infatti più che poesia, da essa nascono romanzi e scritture altre – e in quanto tale rigetta la chiusura ciceroniana di Agostino Mascardi, al quale vengono fatte recapitare le dure critiche elaborate nelle adunanze di villa Brignole Sale. In effetti l'*Arte storica* di Mascardi, uno dei testi chiave della retorica barocca, benché stampata a Roma nel 1636, è di conio tutto genovese ed è, come si sa, la più forte chiamata in causa del «buon giudizio» contro la scrittura arguta, laconica o concettista. Per il ligure Agostino Mascardi (Sarzana 1590-1640), gesuita espulso dalla Compagnia nel 1617, uomo saldamente attirato dal potere, ma non pacificato del tutto con esso, l'*Arte storica* è un manifesto che coniuga ingegno, stile e controriforma. A Genova era arrivato sull'onda di una polemica tutta romana nel 1621 ed aveva fatto ancora in tempo ad agguantare il vecchio Ansaldo Cebà e ad animare con spirito morale le adunanze degli Addormentati: aveva letto e commentato la *Tavola di Cebete Tebano* (edita poi nel 1627), composto le poesie dei *Silvarum libri IV* pubblicati ad Anversa nel 1622 e soprattutto aveva scritto la prima invettiva contro il concettismo, il *Discorso sopra il componimento poetico intorno alla Cometa* (1622). Per lui l'Accademia era stata luogo di ammaestramento. Tra i suoi uditori aveva anche Chiabrera. Poi l'imminente elezione di Urbano VIII Maffei lo aveva richiamato a Roma: per lui aveva intonato le *Pompe del Campidoglio* (1624).

Genova era infine ritornata prepotentemente alla sua immaginazione quando aveva pubblicato nel 1629 la *Congiura del Conte Gio. Luigi Fieschi*, definita da Barbara Zandrino «un discorso tragico sul potere e sulla libertà, sul mondo e sulla storia come luogo della violenza e della simulazione, dominato però dalla “provvidenza non errante di Dio”» (*La letteratura ligure*, I, p. 346). Una concezione spinosa per Genova che, unita all’indicazione stilistica implicita nel testo, i brignoliani potevano difficilmente condividere.

Consci della necessità di controllare le troppo ardite “bravure” dello stile, i nuovi scrittori modernisti genovesi trovano invece sistemazione teorica nel libro di un altro non genovese, ma ospite lungamente a Genova: si tratta del libro *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano...* del bolognese Matteo Peregrini (1595-1652) che, transfugo dalla sua città e ospite a Genova dal 1637 al 1649 come segretario di Gian Andrea Doria, molto amico di Pier Giuseppe Giustiniani, partecipa alle attività dell’Accademia degli Addormentati e pubblica questa sua fatica presso Farroni, Pesagni e Barbieri nel 1639. È un trattato che ovviamente non riguarda solamente la poesia ligure, aprendo semmai un dibattito sulla ricezione mariniana a livello nazionale, ma è a Genova che Peregrini accoglie l’impulso a scriverlo (da Vincenzo Renieri, specifica nella prefazione, autore di un *Adone* per le scene di grande interesse) ed è sotto l’egida di un nome ligure, Chiabrera, appunto, che Peregrini pone la proposta di una poesia moderna, acuta, concettosa, sì, ma inquadrata nella griglia dei classici retori, da Aristotele a Quintiliano. In base a questo profilo si rigettano le «argutezze viziose» e si apre ad una numerosa casistica di concetti permessi, vagliando generi e modi (il sonetto ad esempio è la forma più gratificata da un’arguta libertà stilistica). È la nascita del barocco moderato, che fiorisce nella teoria e si offre alle discussioni future dopo la sua realizzazione in concreto. Una nascita destinata a gettare una lunga ombra sui domani letterari liguri e no.

4. *Il secolo d’oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli*

La teoria segue la pratica, nella poesia barocca. E allora questo paragrafo è destinato a tornare indietro di qualche decennio, rispetto alle schermaglie mascardiane e peregriniane, per riacciuffare la fine del Cinquecento. Quando la poesia ligure e genovese, prendendo strade diverse, mantiene però della *koiné* cinquecentesca la parola d’ordine «sperimentazione». Non paghi di un petrarchismo normalizzante, nel ’500 i poeti cercavano modelli e stilemi

altri; così ora, e diversamente dalle scelte di Marino, che comunque a Genova è ospitato e recepito, ma non seguito come un maestro, i poeti cercano nuove soluzioni, sia in campo lirico ed epico, che teatrale. La sirena della modernità, più che quella della tradizione, è la vera musa ispiratrice.

Allo stesso modo si può intravedere una continuità con il Cinquecento nella fedeltà a certi temi che continuano, più di altri, a sollecitare i poeti: quelli civili, ad esempio, che hanno risalto soprattutto nell'opera di Cebà; quelli encomiastici, che sono spesso, a Genova, complementari a quelli civili, per i quali si distingue, ad esempio, il poemetto *Il ligure guerriero* di Cesare Morando (1605) dedicato ad uno degli eroi più celebrati del tempo, Ambrogio Spinola, protagonista delle conquiste fiamminghe; ma in questo filone possiamo collocare anche le poesie scritte in occasione delle elezioni dei dogi che, come dimostrano i recenti studi di Franco Vazzoler, costituiscono un genere a sé. Va detto però che il genere encomiastico diviene prettamente eroico-celebrativo allorquando Chiabrera elabora le sue canzoni e canzonette alla maniera di Pindaro e Ronsard: esse avranno buon ascolto oltre la Liguria (Testi, Ciampoli, Cesarini) e qui conteranno allievi come lo stesso Cesare Morando e Scipione della Cella (1576?-1608), autore quest'ultimo di *Rime* (1609) in cui la nota pindareggiante e quella erotica si uniscono nello stesso contesto.

C'è infatti poi il sempre vivo filone amoroso – non caratterizzante, per il vero, solo la poesia ligure – che però s'intreccia qui con un bisogno di sperimentare e di innovare le forme metriche e stilistiche, andando oltre il sonetto. Si può leggere forse anche sotto quest'ottica l'opera peculiare di un poeta come Giambattista Pinelli (15??-1617), che è l'ultimo poeta genovese in latino: i suoi *Carmina*, infatti, pubblicati a Firenze nel 1594 e poi a Genova nel 1605, sono tutt'altro che prodotti umanistici di un gusto ormai passato. Come il loro autore, ben conscio del contesto aristocratico di Genova e ben consapevole delle novità culturali del suo secolo, esse dialogano fortemente con i motivi amorosi tipici della poesia in lingua, con quel qualcosa in più conferito dalla scelta del latino e dagli echi catulliani o oraziani; e inoltre non indietreggiano di fronte ai temi civili e moralistici profondamente legati alla patria.

È però venuto il momento di dare spazio alle singole vicende dei principali poeti. Diversamente dal Cinquecento, infatti, il Seicento è ricco di personalità individualmente riconoscibili, di voci importanti, che motivano una trattazione specifica delle loro opere, una scorciata galleria di ritratti.

Questo perché non esistono nel Seicento imprese comuni come le antologie dello Zabata: gli unici punti di raccordo sono l'Accademia degli Addormentati (con la sua volubile presenza) e i locali presso i quali sono sistemati i torchi di Giuseppe Pavoni, l'editore di riferimento per i primi decenni del secolo, uomo di concreta sapienza tipografica e di vivace colloquio con gli autori del suo "catalogo" (stilato preziosamente in tempi recenti da Graziano Ruffini). I circoli aristocratici delle famiglie di spicco (Spinola, Doria, Imperiale) sono solo private adunanze dedite maggiormente all'arte e al collezionismo e semmai pronte ad ospitare scrittori di provenienza non genovese e di riconosciuta fama (Marino, Giovanni Soranzo, ad esempio) per farsi omaggiare e per potersene fare un vanto. C'è poi il fattore "formazione" che gioca la sua parte nel forgiare singole personalità piuttosto che scuole locali: la maggior parte degli autori di cui si scriverà compiono giovanili soggiorni fuori patria nelle università più importanti (Padova, Bologna) o presso le corti cardinalizie romane più potenti, dove è più facile trovare un impiego intrecciato allo studio.

Volendo seguire per comodità un ordine cronologico, secondo le date di nascita, dobbiamo dunque cominciare con Gabriello Chiabrera (Savona, 1552-1638), il poeta meno misurabile sulla sola scala locale e quello che più di ogni altro è affiancato al nome di Giambattista Marino per esemplificare le due facce della medaglia barocca: classica quella di Chiabrera, si scrive normalmente, concettosa quella di Marino. Il che non vuol dire però mettere a confronto la reazione con la novità. Anzi. È ormai cosa recepita tra gli studiosi del Seicento che la parabola letteraria di Chiabrera, mentre fa della misura e della razionalità i suoi strumenti di approccio alla *chose litteraire*, mentre fornisce il ritratto di un uomo di cultura del tardo Cinquecento per quella predilezione verso le linee tornite, classiche, essenziali che lo rese anche collezionista di disegni e stampe rinascimentali-manieriste, evitando il pieno gusto barocco, quella parabola lunga ben ottantasei anni interpreta il suo tempo secondo un'ottica altra, barocca in un senso diverso, ma non arretrata. Chiabrera è presente ad ogni appuntamento della stagione barocca: la poesia lirica, la nascita del melodramma, l'evoluzione post-tassiana dell'epica, il teatro tragico e la pastorale, il dialogo critico-letterario e l'attività in accademia. La sua vita esemplifica l'ultimo traguardo della cortigianeria, perché si lega fedelmente alle grandi corti del tempo e a loro riserva il tono dell'encomio – Medici, Maffeo Barberini, Gonzaga, Savoia – ma ne è anche l'annuncio della fine: nessuna di queste famiglie veramente lo assolda tra i suoi uomini di corte, nessuna lo rende segretario o storiografo dei propri avi, ma tutte lo rendono

ricco a sufficienza perché egli possa vantare una libertà da spendere totalmente nelle sue dimore savonesi in compagnia delle Muse.

La precisazione domiciliare – « dimore savonesi » – può già far riflettere su quale sia sostanzialmente il rapporto di Chiabrera con Genova, paradigmatico, a ben vedere, del rapporto che tutti gli autori non genovesi di nascita o non appartenenti a famiglie genovesi, riescono ad instaurare con la loro città dominante. Chiabrera non riesce, almeno fino agli anni Venti del Seicento, quando ormai è parecchio anziano, ad instaurare un rapporto stabile con i protagonisti della vita letteraria genovese o con la sua aristocrazia. Negli anni giovanili è la corte quella che egli cerca e Genova non ha da offrire una; perciò preferisce animare la cultura di Savona, dove con i Pavese, i Ferrero, i Gavotti e poeti di formazione patavina come Ambrogio e Giulio Salinero, dà vita all'Accademia degli Accesi (1593 e dintorni). Negli anni della maturità Chiabrera pubblica a Genova presso Pavoni, il suo grande punto di riferimento editoriale per quasi trent'anni, dedica a genovesi (ai Doria, all'Imperiale...) i suoi libri, ma la sua opera ha sostanzialmente poco a che fare con Genova. Chiabrera è infine accolto e riconosciuto come un maestro di poesia tra i giovani che, tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Seicento, ispirano una nuova stagione letteraria, moderna, ma secondo la virata più morale, classica, impressa dal circolo barberiniano dei Ciampoli e dei Cesarini, a loro volta "allievi" chiabrereschi: Pier Giuseppe Giustiniani del ramo di Scio (1600-1651) diviene uno dei suoi maggiori corrispondenti, Anton Giulio Brignole Sale eredita dal padre l'amicizia con il savonese, Gian Giacomo Cavalli, poeta in dialetto, e secondo Franco Croce, la vera voce barocca estremistica a Genova, riceve da Chiabrera un elogio sperticato che adorna la sua *Citarra zeneize* (1636). Sono gli anni in cui i giovani qui citati dimostrano di volersi aprire anche al marinismo: soprattutto il Giustiniani, calato nello pseudonimo di Mirtio Ligurino, pubblica quindicenne alcune *Rime* in cui si fa tangibile l'esempio marinista, mentre nei libri successivi (*Ode toscane* 1628 e *Odi encomiastiche e morali*, 1636) è più la filigrana del Chiabrera pindarico a trasparire dalla pagina. A questo tempo l'opera chiabrerisca è quasi giunta al termine, anche se il poeta lavora strenuamente fino all'ultimo per consegnare alla posterità e al futuro della letteratura, in cui crede ciecamente, la sua produzione in versi raccolta in « fascetti ».

Se infatti Marino pensa di essere l'ultimo erede dell'antica poesia italiana, Chiabrera pensa di essere il primo autore della futura. Ed è per questo che cerca di innovare ogni genere che intraprende: agli esordi della sua carriera c'è un poema epico, *La Gotiade*, stampata a Venezia nel 1582 e dedicata a

Carlo Emanuele I di Savoia; poi ci sono tre libri di *Canzoni* (1586, 1587, 1588) eroiche, lugubri e sacre, seguite dalle *Canzonette* del 1591. È nel 1599 che abbiamo la prima uscita genovese, complice un amico del Grillo, Lorenzo Fabri, e i rapporti nel frattempo allacciati con Bernardo Castello: *Le Maniere de' versi toscani* sono testi per musica che repertoriano una metrica diversa, esperimenti di versificazione “barbara”, sul modello, non esplicitato, della canzonetta leggera ronsardiana, mentre gli *Scherzi e le Canzonette morali*, pubblicati sempre nel 1599, presentano il metro lieve della canzonetta prestato all'encomio, al tema amoroso, a quello amicale, a riprova di quanto contemporaneamente Chiabrera andava sostenendo nelle lettere agli amici toscani, e cioè che per i temi leggeri va adottata una metrica duttile, lasciando endecasillabi e forme alte ai temi eroici. Questi testi sono calati in un'atmosfera rarefatta in cui il mito è rivificato, oggetto di racconto nuovo, per interagire con la realtà da cui l'invenzione parte: così nella canzonetta *Alla Musa* la favola antica di Io è narrata all'amata Amarilli convalescente da una Melpomene invocata dal poeta perché rassereni i suoi pensieri « di canto falso o vero ».

Solo un anno prima erano stati pubblicati a Firenze i *Poemetti* dedicati alla Granduchessa di Toscana che, come i libri di cui sopra, aprono un filone di ricerca, in questo caso intorno al verso narrativo sposato alla tematica sacra: la mitologia pagana è qui sostituita da quella sacra e il tono si fa grave, mentre si ripercorrono le vicende vetero e neotestamentarie di S. Pietro liberato dai vincoli, del diluvio universale, della conversione di Maria Maddalena, tema così caro al barocco ligure e non solo. In questo poemetto alle devote parole di Marta, Maddalena risponde con i gesti sapienti con i quali si adorna per andare ad incontrare Cristo:

Ed ella intenta di bellezza a' pregi
piega i biondi capelli in varie trecce,
ed in nastri dorati indi gli chiude;
Ma per le tempie, ed alla fronte intorno
innanellati gli dispone in giro;
poscia ad ambe l'orecchie, onor del Gange,
con oro appende gemini diamanti ...

È una descrizione minuziosa e lunga vari versi, che contempla anche la ricca veste, « d'oro contesta », e che prelude (i poemetti erano già composti nel 1593), alla vasta iconografia barocca della Santa.

La prima raccolta omnicomprendiva della poesia chiabreresca si deve nel 1605 a Pier Girolamo Gentile Ricci, che a Venezia stampa con rapidità sor-

prendente qualunque cosa esca dalla penna di Chiabrera. Pressato da questa tempestività Chiabrera pubblica quindi in tre libri nel 1605-1606 presso Pavoni la sua raccolta lirica completa, cogliendo l'occasione di entrare in contatto con Giacomo Doria e con Gian Vincenzo Imperiale, ai quali dedica i volumi proprio mentre Giambattista Marino cerca di ingraziarsi gli stessi personaggi nelle sue incursioni genovesi tra arte e poesia, colloquiando per lettera proprio con Bernardo Castello. Questa raccolta è la matrice per le successive del 1618-19 e del 1627-28: la fortuna di Chiabrera è consegnata essenzialmente ad esse. Anche se di pari passo scorre il lento fiume del lavoro epico, con la stesura del poema su cui il suo autore scommette tutto, l'*Amedeide*, che, iniziato ben prima della fine del XVI secolo, incontrerà i torchi del Pavoni solo nel 1620. L'ambizione di Chiabrera è infatti quella di passare alla storia come nuovo poeta eroico (e intorno a questo organizza anche la teoria dei suoi tardi *Dialoghi dell'arte poetica*); invece il suo destino è quello di essere ricordato come iniziatore della leggera poesia per musica (complice la Camerata di Caccini e Peri che lo cercano a fine Cinquecento per questo motivo) e come fautore di uno dei primi esperimenti melodrammatici, il testo di quel *Rapimento di Cefalo* che viene rappresentato in occasione delle nozze tra Enrico IV di Francia e Maria de' Medici celebrate a Firenze nel 1600. Il suo è anche il destino di chi sarà ricordato per i suoi tardi *Sermoni* di ispirazione oraziana che, al di là del modello, sono esempi di una poesia colloquiale, autobiografica, morale che avrà successo negli anni a venire. A testimoniare la coesione dell'invenzione chiabrerisca, questi sermoni, scritti probabilmente in concomitanza con le pagine della sua *Vita*, di cui recentemente Clizia Carminati ha ritrovato l'autografo, ricordano le canzonette morali del 1599, ma vi aggiungono narratività e riflessione, descrizioni della sua Savona, della sua malinconia, tutte offerte con tono fidente ad amici vicini e signori lontani (tra cui Il Papa, il Granduca di Toscana). Lo sguardo dell'anziano poeta riesce così a farsi testimone di tragedie europee, come la guerra dei Trent'anni, che nella vita dei suoi umili concittadini diventano spavento e speranza: «stagione afflittà! Vecchiarelle a schiere/ fanno ognor pissi pissi, ed a man giunte/ già non le stanca un dir di paternostri...» (*Al Signor Gio. Battista Forzano*).

Fino ad un certo punto, fino alla fine del Cinquecento, la vicenda chiabrerisca ha viaggiato parallela a quella del più giovane, ma quanto più importante di lui sul piano genovese, padre benedettino Angelo Grillo (Genova, 1557-Parma 1629). Si è già parlato del suo delicato ruolo di tessitore del "tassismo" a Genova; ma il suo è anche un esempio fondamentale per le dinamiche poetiche e in quanto tale più volte la sua opera è stata visitata dal

famoso rampino di Giambattista Marino. L'attenzione del più grande poeta barocco si giustifica del resto per il fatto che la poesia del Grillo non s'inscrive in un contesto eminentemente genovese, non si occupa cioè delle questioni politico-morali della Repubblica, ma, complice la sua capacità di intersecare motivi manieristici e concettisti, essa si esercita su linee diverse. Due e speculari: quella profana, del fine madrigalista erotico, consegnata allo pseudonimo di Livio Celiano, e quella sacra, siglata col proprio vero nome. Entrambe trovano primo sfogo nella raccolta *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra* del 1587, legata a vario titolo a Genova e adeguatamente investigata da Durante e Martellotti in un libro del 1989 per rivelare agli studiosi la vera identità dell'allora misterioso Livio Celiano. Ma il libro più fortunato del Grillo, dopo l'esordio con una silloge in proprio nel 1589, e come tale ritratto fra le sue mani nella tela di Matteo Ponzzone, è quello intitolato *Pietosi affetti* (prima edizione Genova, Bartoli, 1595): è qui che si assiste ad un riutilizzo massiccio ed intelligente del repertorio metrico, retorico e tematico del madrigalista amoroso, in funzione della nuova intonazione religiosa. I componimenti in lode della Sindone e le *Lagrima del penitente* poggiano su un tessuto retorico largamente ricco di anafore, ripetizioni, bisticci, tipici della canzonetta musicale che mima l'effetto-eco. Ma come ha giustamente rilevato Giulia Raboni nel suo profilo scritto per la *Letteratura* Costa & Nolan, non è tanto l'utilizzazione del madrigale per cose sacre a far scuola nel Seicento, anche se di fatto si fonda qui la madrigalistica sacra, complice la monodia allora studiata dai fiorentini; ma ciò che risulta fondatore del gusto barocco è il tono languido e amoroso, spesso drammatizzato, con il quale il Grillo approda alla contemplazione delle piaghe, del sangue, del corpo martire di Cristo, collocato al centro della propria riflessione poetica e mistica, come enunciato da questo componimento programmatico che, più volte citato, varrà la pena rileggere:

Io sul Calvario oggi istrion dolente,
quasi in tragica scena,
de l'eterno mio Sol giunto a l'occase,
dimosterò la morte
ne la vivace pena,
lagrimoso amarissimo Parnaso.
Ed a la mesta addolorata gente,
con note essangui e smorte,
la suprema empietà farò presente.

O spettator superno,
fa spettacolo tu pietoso intanto,
nel teatro di sangue il mar di pianto.

Con Chiabrera e con Grillo abbiamo sostanzialmente due autori che dialogano serratamente con le movenze italiane, quando non europee, della poesia barocca. Della tradizione cinquecentesca che aveva animato Genova ereditano ben poco e in maniera del tutto involontaria: la poca disponibilità al petrarchismo, la volontà di trattare diversamente la tematica amorosa. Ma di fatto le loro opere non s'intonano ai consueti registri civili e laicamente morali della poesia genovese. Cosa che invece fa puntualmente la forte voce di Ansaldo Cebà (1565-1622), il quale riconduce a Genova e alla sua storia tutti i suoi intenti, in poesia e in prosa, anche se di quest'ultima non potremo dibattere in questa sede. La sua importanza per la poesia barocca italiana sta nella capacità di dialogo e di dibattito intorno ai generi, alle forme, allo stile della poesia, risolti tutti in modo personalissimo, né in senso marinista, né in senso chiabrerista. La poesia – amorosa, ma soprattutto civile ed eroica – e l'epica sono i generi che vedono Cebà impegnato alla ricerca di soluzioni nuove, a patto che esse rispondano ad una precisa ideologia, ad una precisa visione del mondo, etica e politica, della storia contemporanea. Un autore *engagé*, diremmo oggi, che dopo aver provato a militare nella vita politica genovese e aver saggiato la resistenza del potere di fronte ai suoi ideali, coltivati all'ombra delle più alte virtù dell'antica Roma, cerca per sé il ruolo del pedagogo del «cittadino di repubblica», di mentore, facilmente inascoltato, dei nobili destinati al governo. La sua vicenda politica, spesso invisita al Senato, si lega a quella del «filosofo» Andrea Spinola (1562?-1631), autore del *Dizionario politico-filosofico*: insieme, come si è già detto, animano la prima stagione educativa e moralizzante degli Addormentati.

Cebà è un poeta della modernità e forse la sua produzione in versi dovrebbe essere oggetto di un attento riesame e di un'attuale operazione editoriale. Soprattutto meriterebbe una riproposta moderna, dopo che grande cura è stata rivolta da Marco Corradini alle tragedie, l'edizione romana, stampata presso Zanetti, delle *Rime* del 1611. Questo libro contiene infatti qualcosa di molto diverso dalle precedenti raccolte di *Rime* cebaiane (Padova, 1596, poi Anversa 1596 e Padova 1601): l'amore divene qui infatti esperienza morale e morali sono anche i versi di grande ispirazione civile che costituiscono l'ossatura forte del libro. Profondamente aristocratiche, l'albero genealogico di queste poesie affonda le radici direttamente nella lezione repubblicanista dei Foglietta, di Paolo soprattutto. È Cebà, ora, ad incarnare lo spirito ri-

belle verso la Genova *asientista*, delle lettere di cambio, dei lussi smodati, della virata oligarchica del dopo 1575 e della sudditanza spagnola. Contro di essa si alza il grido del virtuoso « cittadino di Repubblica », allevato alle virtù più stoiche e ascetiche, attraverso i modelli di Catone, Scipione, Bruto. Il « controllo delle passioni e [...] l'esaltazione della virtù repubblicana ed anticortigiana » (Vazzoler) innervano un nuovo tipo di poesia eroica, ben teorizzata in una canzone a Marcantonio Saoli, senza l'ausilio del mito, ma tutta intrisa di valori civili, in cui il modello ronsardiano e quello pindarico vanno a corroborare versi di encomio profondamente ideologici: gli eroi eternati (Ambrogio e Federico Spinola, soggetti di veri e propri cicli poematici) sono anche gli eroi della Repubblica e della sua vera virtù. In quest'ottica vanno anche letti gli approcci al poema (e alla tragedia, di cui però qui non si parlerà) tentati in questi anni: *Lazaro il mendico* (Pavoni, 1614) di ispirazione evangelica, *La Reina Ester* (Pavoni, 1615; Milano, Bidelli, 1616) con tema tratto dall'Antico Testamento e il più tardo *Furio Camillo*. Amplificando l'innata dote narrativa del suo verso, Cebà sfrutta qui l'ottava per bersagliare i difetti a lui discari nella Repubblica: il poemetto *Lazaro* è una rappresentazione a tinte forti, consegnata alla figura di Epulone, della dissoluzione conseguente la ricchezza fine a se stessa, cosa che Cebà riscontra fra i potenti genovesi; mentre nella figura del povero Lazaro s'incarna il problema della mendicizia che il governo genovese e i nobili con privata carità mostrano di tenere in gran conto. Nella *Reina Ester*, poema più articolato ed ambizioso (e come tale in grado di suscitare molto rumore e di insospettire la Chiesa che lo mise all'Indice nel 1624), è Oronte l'uomo delle virtù ispirate e Ester l'oggetto del suo amore e della sua fedeltà; amore e fedeltà che, descritti con intenso slancio psicologico, servono a salvare il popolo ebreo. La stessa voglia di "romanzo sentimentale" pronunciata nella *Reina Ester*, è leggibile, una volta che il poema epico prenderà strade più severe, nella fitta corrispondenza epistolare, nata proprio dall'eco della *Reina*, con l'ebrea veneziana Sara Coppia: di carattere privato, le lettere vengono comunque preparate da Cebà in vista di un'edizione che Pavoni concretizzerà nel 1622.

L'intento dell'epica cebaiana è tutto spiegato nel dialogo *Il Gonzaga, ovvero del poema heroico* (Pavoni, 1621) in cui si motiva un'ardita alternativa a Tasso, non soltanto perché si giustifica la scelta di dare spazio ad un argomento erotico al fine di istruire il lettore sulle sottigliezze del peccato, ma perché si salda ancor di più il connubio tra poema e storia in nome di una forte ideologia. L'autore di poemi, sostiene Cebà, deve essere un uomo libero, nella vita e nell'invenzione (quindi può variare la vicenda tratta da una

fonte, anche se sacra, e può sfiorare nel romanzo); il suo fine è l'educazione del cittadino, attore nella storia contemporanea. L'ultimo poema, il *Furio Camillo*, pubblicato postumo da Pavoni nel 1623, non mette in pratica fino in fondo le idee del dialogo: spunta molto sia le aperture al romanzo che all'indagine psicologica dei personaggi e attinge senza troppi tradimenti alla storia liviana per comunicare ai suoi concittadini genovesi e in particolare ai nuovi oligarchi quanto un uomo potente, un dittatore, sappia controllare la propria sete di potere a vantaggio di tutta la comunità. I poemi-*pamphlets* del Cebà urtano però contro uno stato di cose che ha preso altre vie: di questo non si accorgerà neppure il Brignole Sale, quando dieci anni dopo la morte di Cebà, ritenterà ancora la carta della moralizzazione dei costumi genovesi, finendo per convertire solo se stesso.

Ma intanto qualcun altro aveva proposto una soluzione poetico-narrativa diversa, poco preoccupata di educare, ma molto complice del gioco aristocratico: parliamo di un «grande dilettante della letteratura» (Vazzoler), Gian Vincenzo Imperiale (Genova, 1582-1648), autore di un poema in sciolti dal titolo *Lo Stato rustico*, edito una prima volta nel 1607 e poi nel 1611 e nel 1613 (Venezia, Deuchino). Sebbene la via intrapresa sia radicalmente divergente da quella cebaiana – è un viaggio fuori dalla storia, i personaggi sono chiamati ad interpretare i vari io dell'autore, non c'è alcuna apertura allo psicologico e al romanzesco e c'è invece una forte tendenza alla *descriptio* e all'enciclopedismo secondo un sapiente gioco barocco – anche questo poema è fortemente radicato nella vita civile della Repubblica e come tale lo lessero i contemporanei. Infatti l'immaginario viaggio del pastore Clizio-Imperiale con Euterpe, da Genova, città degli affanni, verso il monte della poesia, l'Elicona, che si trova però all'interno della villa dell'Imperiale a Sampierdarena, è sì un viaggio di formazione individuale, come lo sarà quello del giovane Adone mariniano, ma tutto il significato ideologico del poema posa sulla contrapposizione città-campagna tipico del dibattito civile e culturale genovese. Non è un tema arcadico-bucolico: di fatto il viaggio di Clizio finisce poco distante da dove è cominciato, non in un mondo alternativo *tout court*. Ciò significa che la città e la campagna (ma la campagna artificiale della famosa villa Imperiale, vero gioiello d'arte) convivono sullo stesso piano e l'uomo aristocratico, il nobile impegnato negli affari della Repubblica, deve sapere alternare *negotium* e *otium* secondo rari principi oraziani. Imperiale è un giovane nobile fortemente convinto della giustezza dei suoi “tempi moderni”, della sua Genova dedita alla ricchezza, a patto che poi i soldi si trasformino in arte e cultura (cosa che del resto lui fa per primo, divenendo uno dei principali collezionisti della città, in

contatto con Rubens ad esempio, riunendo in casa sua l'Accademia dei Mutoli, stabilendo contatti con Marino fin dal 1604); è un aristocratico sicuro assertore della Genova che costruisce ville in gara con la bellezza della natura (che scarto, quindi, con l'inutilità delle ville deprecata da Foglietta!), della Genova che accanto alle operazioni economiche internazionali concepisce anche l'industrie ed autosufficiente economia rurale dei possedimenti aristocratici. Realismo, catalogazione delle operose attività dell'uomo in villa, *excursus* pittorico dell'arte della coltivazione o della caccia, fanno dello *Stato rustico* uno dei poemi più capaci di dialogare con l'umanistica poesia di ispirazione georgica e con la letteratura campestre del secolo successivo. Gli stessi temi, ma declinati in chiave encomiastica e in lode della vita aristocratica, si ritrovano anche negli sciolti de *Gl'Indovini Pastori* (Pavoni, 1613) per la nascita di Alderano Cybo principe di Massa; e si ritrovano anche, ma percorsi da un'instinguibile malinconia, nelle pagine più tarde de *Il ritratto del Casalino*, edito a Bologna nel 1637, scritto dopo anni di silenzio letterario. Dopo la pubblicazione della *Beata Teresa* (Pavoni, 1615), di cui si è già detto altrove, Imperiale infatti abdica, per usare un'espressione cara al suo biografo Renato Martinoni, dalla letteratura per dedicarsi agli affari di famiglia e alla vita pubblica: unici testi letterari di questo periodo, pubblicati solo alla fine dell'Ottocento dal Barilli, sono i diari dei *Viaggi* intrapresi nel 1612, 1622, 1623 e i *Giornali* relativi al soggiorno napoletano del 1632-33: è quest'ultimo un testo autobiografico di grande stile e portata contenutistica che realizza un autoritratto diverso, più moderno, dalla *Vita* che di se stesso scrive negli stessi anni Chiabrera.

La vita pubblica si manifesta come una strada foriera di danni: il *Casalino* viene edito a Bologna e non a Genova perché è là che Imperiale cerca asilo quando su di lui cadono, nel 1635, le accuse del Senato e la condanna all'esilio. Il nobile che più di tutti ha giustificato ed elogiato il *modus vivendi* dell'aristocrazia genovese, viene ora estromesso da quella stessa classe: ed è allora che intorno al fedele nucleo di temi di cui si è detto si stringe quello dell'Invidia che Imperiale sente come la vera causa delle sue disgrazie. *Il ritratto del Casalino* (il Casalino è il rustico di campagna di proprietà di Galeazzo Paleotti che ospita l'esule, dimora *parva* rispetto al fastoso palazzo di Sampierdarena) è un prosimetro che alterna quartine (oraziane) e parti in prosa ed è scritto soprattutto per perorare la causa dell'autore presso i Genovesi che lo hanno escluso. Sotto questa nuova luce, anche la contrapposizione città-campagna perde lo spessore che aveva nello *Stato rustico* e rifluisce nella tradizione: la campagna, ora, è essenzialmente rifugio, scappatoia dallo « stato servil » della città.

Ciò che ci pare di poter dire è che, nonostante le profonde diversità, Imperiale e Cebà lanciano le proprie accuse – di invidia l'uno e di corruzione l'altro – contro una nobiltà diversa da quella dipinta nelle loro divergenti idealità. La nobiltà genovese è più statica di quelle immagini e sta per attraversare anni di grandi scosse; anni che la trasformeranno, anche nelle velleità letterarie. Non sarà più il paradigma tassiano (lirico ed epico) a dettare le scelte dei singoli autori, non saranno nemmeno più la lirica e l'epica *tout court* a intrigare la fantasia a briglia sciolta di quegli autori. Da qui in poi sarà, infatti, la Genova del romanzo.

5. *Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli*

In pochi anni la situazione genovese cambia radicalmente: l'invasione franco-piemontese del 1625, l'intiepidirsi delle relazioni con la Spagna, afflitta dalla bancarotta del 1627, la congiura di Giulio Cesare Vachero repressa nel sangue nel 1628, sono fatti che trasformano radicalmente Genova e la sua nobiltà, persuadendola nel migliore dei casi all'elaborazione di una svolta, o, nel peggiore, ad una chiusura. È in questo contesto che la letteratura genovese capta le formidabili potenzialità del romanzo, del quale dagli anni Trenta del Seicento Genova diviene anche una capitale, in linea con l'evoluzione del genere a livello nazionale, e soprattutto bolognese e veneziano. Davide Conrieri, nel suo profilo sul romanzo barocco per la *Letteratura ligure*, ricorda come questa vicenda s'inscrive nell'arco di un quarantennio, dall'apparizione del *Principe Ruremondo* di Carlo della Lenguiglia (1634) all'*Eroina intrepida* di Francesco Fulvio Frugoni (1673), annoverando moltissime voci di cui qui, per forza di cose, non potremo dar conto. Non c'è dubbio che l'Accademia degli Addormentati nella fase della sua rifondazione nel 1636 e forse anche prima (non va dimenticata la presenza forte di Mascardi all'inizio e alla fine degli anni Venti) sia anche un centro d'impulso per il romanzo: la frequentano Anton Giulio Brignole Sale, Giovanni Ambrosio Marini, Francesco Fulvio Frugoni, e per vie traverse Luca Assarino, non iscritto all'accademia, ma in relazione costante con i suoi protagonisti. Ma anche i continui rapporti con Venezia hanno incrementato la creazione di un'atmosfera propizia alla nascita del romanzo: Marini, Assarino, Lenguiglia, Bernardo Morando coltivano rapporti editoriali con la città lagunare e sono quindi attenti ad un certo gusto del narrare meno identificabile a livello locale (non fanno riferimento alla realtà genovese) ma registrato sui filoni amoroso-avventuroso-

psicologico del romanzo barocco italiano. Del resto la Genova degli stampatori non scommette sul romanzo: se la narrativa ligure raggiunge livelli paragonabili a quelli veneziani e bolognesi, essa però lo fa grazie ad editori non genovesi, i quali invece erano stati ben pronti a recepire le novità liriche.

Esiste una specificità del romanzo barocco ligure? Conrieri crede che non vi sia, tranne per il fatto che le opere liguri sono tutte letterariamente curate, e tutte per diverse ragioni preoccupate di trasmettere contenuti morali; inoltre, rispetto alla produzione veneziana, a Genova non c'è il romanzo-libello che entra direttamente in dialogo con l'attualità, anche se difficilmente potremmo affermare che le opere, ad esempio, di un Brignole Sale sono scollegate da una realtà civile e politica precisa, così come pure ci pare forte la scommessa di Bernardo Morando di collocare il suo avventuroso romanzo *La Rosalinda* nel contesto a lui ben noto dei mercanti e aristocratici del Seicento. Ciò che però ci sembra di poter affermare è che, come per la poesia, anche per la prosa narrativa, si assiste ad una volontà sperimentatoria davvero notevole, qui rincarata dal fatto che per il genere romanzesco non esistono modelli tradizionali forti e maggiore quindi è la libertà espressiva del singolo autore. A fatica, in questo nostro paragrafo, coesistono perciò forme differenti di prosa narrativa, tutte però coeve e nate in un medesimo contesto: un autore di genio come Brignole Sale è in grado di darci un'opera voluminosa e ambiziosa come le *Instabilità dell'ingegno* (1635), che non è un romanzo, ma è un «*Decameron* concettista» (Corradini) che sfrutta il modello boccacciano per squadernare una vera e propria *wunderkammer* linguistica; e a distanza di un anno, poi, offrire al pubblico, fondando un genere, un romanzo religioso come *La Maddalena peccatrice e convertita* (1636) in cui, cambiando prospettiva e forma, poggia la sua invenzione su fonti documentali e agiografiche riconoscibili e come tali riconosciute da Delia Eusebio nella sua edizione critica del 1994. Entrambi i libri propongono a loro volta modelli di scrittura narrativa ben diversi da quelli proposti negli stessi anni da Luca Assarino nella *Stratonica* (1635-37), esempio di romanzo psicologico e amoroso o da Giovanni Ambrosio Marini nel *Calloandro fedele* (1640-41), che mima invece il romanzo cavalleresco, pieno di peripezie, agnizioni, mascheramenti, avventure di varia natura.

Ciò che questi testi hanno in comune è la ricerca del gusto del pubblico, la via del successo: in almeno due casi, *La Stratonica* e *Il Calloandro*, l'obiettivo viene raggiunto, anche indipendentemente – e questo è un dato importante – dalla presenza autoriale, fenomeno impensabile per la lirica: il

Calloandro riscuote i favori del pubblico anche quando appare sotto titolo improprio, il *Calloandro sconosciuto*, e attribuito ad un fantomatico Giovan Maria Indris boemo prima e a Giramo Bisii poi, di cui si propone l'opera tradotta inverosimilmente dal tedesco.

Ma andiamo a vedere nel dettaglio i profili dei maggiori prosatori del secolo.

Recentemente la critica ha riservato particolare attenzione all'opera e alla figura di Anton Giulio Brignole Sale (Genova, 1605-1662), a partire dal convegno a lui dedicato nell'aprile 1997 a Genova: ciò che incuriosisce della sua vita è la brusca cesura databile al 1649, quando decide di abbandonare la sua vita secolare per farsi Missionario Urbano e poi nel 1652 Gesuita. A partire da questo dato per certi versi sconvolgente (il rampollo di una delle famiglie più ricche e potenti di Genova, destinato a ripercorrere le orme paterne anche nella carica dogale, un intellettuale militante che unisce ardore retorico, invenzione barocca e sentimento civile in un'opera fluente, decide di cambiare tutto, di investire della stessa foga la sua nuova missione di predicatore gesuita), tutta la sua parabola letteraria è stata letta alla luce di un interiore e inquieto dibattito tra sacro e profano, tra devozione e laicità, in bilico su margini ambigui e non perfettamente delineati. Come il sant'Alessio del suo ultimo romanzo pre-conversione, *La vita di Sant'Alessio descritta e arricchita con divoti episodi* (1648), che è stato, per forza di cose, letto come un testamento umano tra i più palpitanti.

Gli esordi sono accademici e moderni. Brignole Sale pensa che la sua generazione abbia più *chance* della precedente nel rifondare una specificità della Repubblica perché si è formata sull'onda delle urgenze interne ed esterne; si espone quindi per una Genova neutrale e fuori dalle ingerenze spagnole, armoniosa al suo interno. In quest'ottica si legge anche la riformulazione dell'accademia: Essa, infatti, più filosofica e scientifica (guarda volentieri al galileismo) rispetto all'adunanze passate, annovera fra i suoi membri Bartolomeo Imperiale, Agostino Lampugnani, Nicolò Riccardi, Giovambattista Baliano (al quale già nel '19, con grande acutezza, Chiabrera aveva dedicato la parte terza delle sue *Poesie*). Risultato della militanza presso l'Accademia sono i discorsi contenuti nel *Tacito abburrato*, pubblicato solo nel 1643, e la stesura del primo libro, *Le instabilità dell'ingegno* (Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1635), introdotto da una lettera di Gio. Battista Manzini e quindi posto sotto l'egida di uno scrittore moderno, vicino a quel Virgilio Malvezzi sul quale si sta per abbattere la censura del Mascardi.

È un repertorio delle ingegnosità, un catalogo dei temi barocchi (dagli erotici, ai politici, agli orridi ecc), un contenitore dei generi letterari (romanzo, epica, teatro, lirica, oratoria), come in forma minore, pochi anni dopo, saranno anche *Le cene del Principe d'Agrigento* (1639) di Carlo della Lenguglia. In otto giornate, sul colle che «imitando l'Alba col nome» si definisce appunto Albaro, in una delle splendide ville nobiliari, quattro giovani donne e quattro cavalieri, accademici addormentati, cercano riparo dagli «appestati sospetti» della Repubblica e decidono di passare il tempo con «cenni del Genio». Che sono di volta in volta cerimonie affettate celebrate nei discorsi dei giovani (prima giornata), le dinamiche aristocratiche dell'amore (seconda giornata), la destrezza (giornata terza), la gara tra cosa rappresentata e cosa vera in funzione del desiderio amoroso, per cui si finisce, nella quarta giornata, per catalogare varie immagini di donne, comprese le strabiche, le sciancate e così via ...; il paragone tra il «barcheggio e la veglia» (giornata quinta), castità e lascivia (sesta giornata), l'ingegnosità politica (giornata settima), la forza della rappresentazione (teatrale) nella giornata conclusiva.

Fine dell'opera è la spettacolarizzazione del linguaggio e dello stile concettoso: a p. 9 si leggono queste argute parole di Odoardo:

«Le loggie altissime del vostro merito sono poste sopra il Mar profondissimo della mia riverenza. E se questo Mare potesse partorirmi la Venere della vostra Grazia, o la grazia delle vostri Veneri, assicuratevi, che i pesci de' mie affetti, che voi pescate tutto di col filo prezioso de' vostri raggi, lascierebbero d'esser mutoli».

E il gioco si fa per pagine e pagine ridondante, nella risposta di Clarice, nella continuazione, attraverso campi semantici non più marini ma ugualmente ingegnosi, di Carlo e Aurilla ecc. Tutto si sospende in un'atmosfera estatica in cui si contempla l'evoluzione acrobatica della parola, la sua destrezza, cerimoniosa nelle gentilezze tra i giovani, lieve nelle canzonette cantate di volta in volta «della scuola del Chiabrera», espressiva e formale nelle lettere citate all'occasione (come quella in cui si descrive il volto di una sposa nella terza giornata e come quelle amorose della quinta giornata). Non c'è quindi da stupirsi se l'alternarsi delle voci e dei discorsi finisce, come nella giornata settima, in una vera e propria gara tra componimenti di diversa fattura (il poema in più canti di Cimone, l'orazione per il doge Gio. Stefano Doria, la canzone *Del Dio bifronte, o generosa figlia* sulle glorie di Genova) che le dame devono giudicare. Anche questo fa parte del gioco spensieratissimo e profondissimo di questi giovani: la parola arguta veicola infatti il repertorio dei diporti accademici che Brignole Sale cataloga in senso barocco per tutto

il suo libro: ancora nella terza giornata l'ampio spazio dedicato ai vari tipi di ballo esistenti rinvia ad un preciso codice del diletto accademico, al quale viene dato pieno statuto culturale attraverso alte citazioni omeriche, pindariche, platoniche; nella quinta giornata poi è l'apparato spettacolare e teatrale del barcheggio e della veglia ad essere posto sotto disamina puntuta. Ciò che importa è che non sia un solo elemento a prevalere, che non sia un solo tono, una sola accezione di stile e di sfumatura: a qualcosa di bello e lieto deve contrapporsi qualcosa di brutto e triste, ad un racconto orrifico un racconto ameno e così via, all'insegna della varietà caleidoscopica, dell'accumulo ingegnoso e peregrino e perciò instabile di cose e parole. Ecco perciò che la risorsa infinita del teatro, celebrato nella giornata conclusiva, sembra al Brignole Sale una giusta conclusione del libro (se mai di conclusione si può parlare per un'opera "aperta" come questa). Essa gli dà la possibilità di porre al centro del suo fluido argomentare il criterio della dissimulazione, cioè della finzione portata ai suoi più sottili livelli. È un'indicazione forte per quanti, accademici addormentati, futuri cimoni e dogi, si preparano a prendere in mano le redini del potere genovese.

Non va disgiunta da una lettura "politica", sebbene non sia così immediata come per *Le instabilità*, la successiva opera del Brignole Sale, forse la sua maggiore. Anticipata nei temi devoti dai due libri di *La colonna per l'anime del Purgatorio* (1635) in cui si affronta una forte visione del Purgatorio e delle sue anime dolenti, con l'intento di stupire chi legge sulla falsariga della letteratura devozionale e mistica che procede per ostensioni immaginifiche; e dal *Santissimo Rosario meditato*, 1636, dedicato a Suor Maria Geronima Durazzo, ecco apparire nello stesso 1636 il romanzo religioso *La Maddalena Peccatrice e convertita* (Genova, Calenzani e Farroni, 1636), dedicata alla sorella Maria Maddalena. Si tratta di un'opera che ha la forza di fondare una linea narrativa, sulla quale si incamminano in anni prossimi le nuove agiografie in romanzo di altri autori liguri, dalla *Principessa d'Irlanda* del Lenguella (1642), all'esperimento astratto e quasi privo di strutture narrative de *I Disinganni ovvero la vita del solitario felice* (1651) di Francesco Bogliano.

La Maddalena centra bene l'idea di romanzo professata dal Brignole Sale: una narrazione condotta a 360 gradi, libera, proporzionata e veloce, dove la commistione di prosa e poesia, senza approdare ad un vero e proprio prosimetro, si giustifica in virtù della varietà, della distrazione offerta al lettore affinché non incorra nella « noia [...] d'un racconto continuato » (dall'*Avviso*). In tre libri viene narrata la storia della santa, amplificata e arricchita, dalle lussurie giovanili all'incontro con Cristo (libro primo), al calvario e

resurrezione di Cristo (libro secondo), alla fuga di Maddalena a Marsiglia con l'importante snodo politico dell'incontro con il Re. Devoto ad un principio di simmetria narrativa, l'autore scruta la metamorfosi fisica e morale di Maddalena, sfruttando una ricca tavolozza coloristica: l'oro e il rosso predominano nella descrizione della sua figura pre-conversione, il nero e il bianco del pallore segnano invece i momenti drammatici ed ascetici. E sempre per simmetria, alla presentazione nel primo libro della sfolgorante bellezza della donna, statica come quella di una statua lignea ricoperta di tessuti e gioielli preziosi, dove palpita solo il petto presto sede della « ferita » mistica (« sotto un velo, atto ad esser espugnato facilmente dagli occhi acuti ondeggiava dentro al seno, all'aure de' suoi propri respiri, una calma veramente di latte »), risponde nell'ultimo libro la febbrile operosità nella quale la santa s'immerge: essa si interessa ai « problemi della terra; legifera e fa giustizia come ministro del re, ma soprattutto predica sui doveri cristiani di chi governa » (Marini): è la messa in scena di un percorso esemplare che non possiamo non leggere in concomitanza con il ruolo che contemporaneamente Brignole Sale svolge presso la rifondata Accademia degli Addormentati.

Di questo contesto la Maddalena è solo una delle facce; l'altra è rappresentata dall'opera che Brignole Sale pubblica con lo pseudonimo di Gottilviano Salliebregno, *Il Carnovale*, (Venezia, Pinelli, 1639). Qui in Strada Nuova, poi in casa dello stesso Brignole, infine nel teatro del Falcone, l'aristocrazia celebra i suoi riti e le sue generazionali idiosincrasie, guardate con gli occhi di un nobile "giovane" che sa cosa combattere, ma non sa bene che cosa proporre. Che cosa dobbiamo infatti dedurre dalla rappresentazione, sul palco del Falcone, della commedia *Il Geloso non geloso*? Forse la proposta di un impossibile ritorno ai valori cavallereschi, riletti in chiave barocca? La cosa non è peregrina: c'è nella Genova dei prosatori un recupero di schemi cavallereschi, pre-tassiani, che trovano allineati anche il Brignole Sale e la sua ideologia civile e religiosa. Del resto il passo successivo dello scrittore sarà il romanzo davvero cavalleresco *Della Storia spagnuola* (primi quattro libri editi a Genova presso Farroni, Pesagno, Barbieri, 1642) prendendo a soggetto la conquista di Granada e la guerra tra i Mori e i Cristiani, dove però l'autore misura subito, oltre la macchina narrativa densa di avventure, duelli, peripezie, il crollo della sua utopia, rappresentata allegoricamente da Arbusto che si scontra con i paladini Celimauro e Rodrigo. È da questa disillusione difficilmente digerita che scatta l'impulso all'invettiva di Brignole Sale, premessa alla disfatta e all'abbandono, racchiusa nella galleria di personaggi assurdi del *Satirico*, edito a Venezia sotto pseudonimo (Gio. Gabrielle Antonio Lusino) nel

1644 e poi a Genova nel 1648 con la modifica sostanziale di titolo e contenuto (*Satirico innocente*). Dopo di che saranno la conversione e la nuova *verve* del tuonante predicatore a restituire gli intenti di Anton Giulio.

Del resto le sue scelte letterarie, riassunte qui così velocemente, sono solo in parte paradigmatiche delle soluzioni narrative proposte dagli autori liguri in epoca coeva: c'è di più e di diverso, in Brignole Sale, quello sbilanciamento verso i regni ambigui del sacro e dello spirituale; c'è di meno l'interesse verso l'esclusiva tematica amorosa e psicologica che tanto intriga invece altri romanzieri. Tra questi Luca Assarino (Potosì, Bolivia, 1602-Torino, 1672), poligrafo, ideatore della più antica gazzetta italiana, «Il Sincero» (1646), autore di un vasto epistolario. A lui si deve il romanzo amoroso più intenso di quanti, dello stesso filone, appaiano per la penna di scrittori liguri, tra i quali possiamo ricordare (e purtroppo non possiamo fare di più) *L'Erotea* di Francesco Bogliano (1637) e soprattutto i romanzi di Carlo Della Lengueglia, capaci di unire una forte tematica amorosa e stile concettoso (*Il Principe Ruremondo*, *L'Aldimiro*, *Le cene del Principe d'Agrigento*).

La Stratonica dell'Assarino, apparsa tra il 1635 e il 1637 (Parma, Seth Viotti), e ora disponibile in un'edizione moderna curata da Roberta Colombi, ha del filone romanzesco erotico la scelta elettiva di una passionale storia d'amore tramandata da fonti antiche (contro la quale il destino sembra tramare fino alla rapida risoluzione in lieto fine) e gli scenari fastosi ed esotici. Ma ha di suo una compattezza stilistica e narrativa (l'adesione «al filo del racconto» rivendicata nelle pagine introduttive) che lo rese subito amato da un vasto pubblico, come era nelle sue ambizioni. L'amore di Antioco, figlio del saggio re Seleuco, verso la matrigna Stratonica, è anche una prova delle virtù cavalleresche e morali destinate a trionfare insieme al coronamento delle passioni che vengono descritte nel loro lento sbocciare e nel loro giovanile infiammarsi ed illanguidirsi. È un romanzo che non usa espedienti di tipo romanzesco-avventuroso, ma si affida completamente alla capacità della parola (arguta, sì, ma non all'estremo, virtuosa semmai nei dettagli) di catturare la fantasia del lettore in un'atmosfera sottile e tormentata.

Assarino recupera invece peripezie e avventure, ma drammaticamente portate sotto l'egida di un Caso funesto, nel romanzo *Demetrio* (Bologna, Monti, 1643), legato nella trama al precedente anche per quel mettere sotto osservazione, ma qui esasperando i toni, il potere ambiguo e dissimulatore delle corti. E del resto per l'*outsider* genovese Assarino, il gioco del potere è osservato da una prospettiva del tutto particolare: non a caso gli argomenti

dei cinque libri dei *Giochi di fortuna* (Venezia, Giunti, 1655; ma l'opera era già apparsa col titolo *L'Almerinda* nel 1640) sono dedicati a cinque pittori, Gio. Benedetto Castiglione (il Grechetto), Gio. Andrea Ferrari, Salvatore Castiglione, Gio. Battista Carlone, Giovanni Howart, e non a cinque nobili genovesi. In questa scelta leggiamo la cifra di una modernità che Assarino vede più nella pittura di quel frangente storico – di cui è appassionato cultore – che non sui visi della nobiltà locale degli anni Cinquanta del secolo.

Differente da Assarino è invece l'opzione romanzesca di Giovanni Ambrosio Marini (Genova, 1614-Venezia, 1662?) definito da Raimondi «il romanziere per eccellenza del Seicento italiano», anche se ultimamente non è stato premiato dall'attenzione della critica. Alla sua lezione romanzesca possiamo accostare il Brignole Sale della *Istoria spagnola* per quel recupero forte del tema avventuroso e cavalleresco (con citazioni esplicite dell'Ariosto) che costituisce, nel nobile genovese almeno, solo una delle tante sfaccettature della sua opera. Il *Calloandro*, le prime due parti del quale escono a Bracciano nel 1640-41, poi oggetto di edizioni spurie veneziane, fino all'edizione «smascherata» dello stesso Marini nel 1641 a Genova, è la storia dell'omonimo figliolo dell'imperatore di Costantinopoli che, con la scorta dello scudiero Durillo, cerca cavalleresche avventure sotto il nome di Cavalier di Cupido, innamorandosi di Leonilda, identica a lui nelle fattezze, nata lo stesso suo giorno, sotto gli stessi segni astrali, guerriera (col nome di Cavalier della Luna) di nobile casata, avversa però a quella di Calloandro, anche se un tempo gli illustri genitori, Poliarte di Costantinopoli e Tigrinda di Trabisonda erano innamorati. Nel tentativo di celare la propria identità e di svelare comunque il proprio cuore, i due giovani affrontano perciò innumeri peripezie, tra sdoppiamenti, confusioni di personalità e agnizioni che creano una struttura vorticosa e labirintica. L'«unione della favola» e non la stretta fedeltà alla verosimiglianza è ciò che interessa Marini nello sviluppo del racconto, spesso tradita dai molteplici stampatori: solo l'edizione romana 1653 del *Calloandro* ripristina le volontà autoriali, anche se correte da uno scrupolo morale che cresce in contemporanea con i rifacimenti del romanzo. Un romanzo che resta esemplare per il modo barocco di concepire l'invenzione, perfetta e studiata nei particolari, nei dialoghi e nei soliloqui, nei minimi varchi lasciati aperti per l'entrata in scena del meraviglioso, dell'ingegnoso, del nuovo e strano. Un Ariosto centuplicato in specchi di varia fattura e grandezza (e lo specchio è quanto mai l'elemento chiave della costruzione narrativa, come ha dimostrato Quinto Marini), un *Calloandro-Orlando* che spazia su scenari barocchi di progressivo

stordimento, fino alla razionalissima conclusione dove ogni personaggio ritrova la propria identità e il proprio senso.

Questo tipo di romanzo, che intreccia avventura cavalleresca e amore, fa scuola in campo ligure: ad esso fanno variamente riferimento *La Rosalinda* (1650) di Bernardo Morando, che vira però l'amore di Lealdo e Rosalinda verso una conclusione religiosa ed edificante e sceglie una scenografia del tutto contemporanea, gli *Amori fatali di Clidamante ed Erinta* (1653) di Tobia Pallavicino, e dal già ricordato *Giochi di fortuna* dell'Assarino.

Oltre al *Calloandro*, Marini è autore anche di un romanzo dal titolo *Le gare de' disperati* (poi *Nuove gare de' disperati*) e di una « storia favoleggiata » sullo sfondo della conquista di Granada, *Scherzi di fortuna a pro dell'innocenza* (Genova, Calenzani, 1662), con cui investe di un'aura di moralità la sua opera in dialogo serrato con la Morte: un vero testamento letterario.

La storia del romanzo ligure, ma anche italiano, del Seicento ha un suo punto di arrivo nel « libro mappamondo » del frate di San Francesco da Paola Francesco Fulvio Frugoni (Genova, 1620-1686?), *Il cane di Diogene*, apparso in sette voluminosi « latrati » a Venezia presso l'editore Bosio tra il 1687 e il 1689, per un complessivo di 4400 pagine e come tali non più riproposte da alcun editore antico e moderno, tranne che per i quinti latrati intitolati *Il Tribunale della Critica* editi e commentati coraggiosamente nel 2001. Si tratta, molto molto in breve, delle avventurose e sapienti peregrinazioni dell'affamato cane Saetta tra scuole, biblioteche, città e corti, in balia di padroni diversi (in questo simile alla lucerna parlante del Pona) e alla ricerca di un « hutile » di cui riempirsi lo stomaco, allegoria di quella scienza che pagina dopo pagina, citazione dopo citazione, risalendo alle ampie radici della cultura cinquecentesca, il cane è destinato a fare sua. Nel caso del *Tribunale*, ad esempio, il viaggio approda ad un barocchissimo Parnaso dove la Critica occhialuta giudica i poeti assistita dalla Poetica, dalle Arti e Scienze, dal Giudizio e dalla Satira: e infatti satirici sono gli obiettivi di Frugoni, come satirici sono i suoi modelli, da Giovenale a Petronio, da Berni a Rabelais, ai quali si possono aggiungere Gongora, Cervantes e Quevedo, modello dichiarato, quest'ultimo, del *Cane* nonché autore molto amato e molto frequentato nel soggiorno spagnolo di Frugoni. Quest'ampia scelta di autori rispecchia di fatto la personalità poliedrica di Frugoni, vero cittadino della Repubblica delle Lettere per il suo proficuo viaggiare, da fedele cortigiano di Aurelia Spinola Grimaldi e come uomo continuamente messo al bando da Genova, peregrinante attraverso i maggiori ambienti accademici e intellettuali europei – Salamanca e Parigi, i

Paesi Bassi di Giusto Lipsio (interprete barocco di Petronio e di Seneca) – e italiani: Genova, Venezia, Milano, Torino, Roma.

Ma la vivacità della satira e delle frequentazioni europee di Frugoni sono ben presto smorzate nel corso della trama: Frugoni è infatti anche la proiezione più efficace di un secolo in cui, sul piano delle idee – veri strappi in avanti (dalla scienza galileiana alla mistica ecc.) – e delle scritture letterarie ben poco si è risparmiato. Gravato da questa eredità *outré*, già processata dal suo tempo, Frugoni sceglie ora per l'oltranza meno pericolosa, quella verbale e verbosa della sua pagina, ma indietreggia sul piano ideologico, complice anche un'instabilità esistenziale mai negata e la noia del tutto, richiamandosi al solito principio moralizzante dell'arte, per il quale il fiammante repertorio delle metafore barocche, che l'amico Emanuele Tesauro gli andava spiegando nel dettaglio, viene travasato su un terreno edificatorio. Passaggio fondamentale di questa operazione retorica era stato, nel 1666 il *Sagro Trimegisto*, opera nata non a caso in ambito torinese, sorvegliata dal canocchiale del Tesauro; mentre sul piano puramente retorico erano stati i *Ritratti critici* del 1669.

Ampiamente moralistici erano stati del resto anche gli esordi narrativi del Frugoni, datati al 1661, a Venezia, con *La Vergine Parigina*, dedicata ad Aurelia Spinola, libro che gli era costato il bando dalla sua città per undici anni. Un po' sulla scia della *Rosalinda* del Morando, anche qui la storia narra la perpetua fuga (vero *topos* frugoniano) di Sant'Aurelia per salvaguardare la sua castità e consacrarla finalmente alla vita monastica, soluzione che, in conclusione, anche il suo innamorato Eluviano adotterà per sé. Agiografici sono anche i risultati de *L'Heroina intrepida*, 1673, in cui palesemente si assiste alla santificazione della solita Aurelia Spinola, vittima dell'arcigna volontà del potere che la vuole sposa e madre, e pertanto destinata persino a soffrire le pene del viatico mistico (« Già si fabbricava la Croce ... Già si fucinavano i Chiodi ... ») pur di testimoniare la sua passione per il Crocefisso, da vera eroina cristiana.

Il percorso del Frugoni, lineare nel suo sviluppo, decide delle sorti del romanzo: la libera inventiva di un intero mondo barocco, denso di contraddizioni, viene guardata dentro i suoi tormenti, nei suoi vuoti, nei nervi scoperti di una inconciliabilità sostanziale con il ruolo di moralizzatore che si chiede al letterato. Nessuno sfugge nel Seicento a questa croce, nessuno e niente: neppure la satira del Frugoni.

6. Il declino del secolo d'oro

È stata Elisabetta Graziosi, con molta acutezza, a scrutare il declino del periodo aureo della letteratura, quel momento cioè in cui Genova, da capitale della letteratura barocca si trasforma in provincia, se non in periferia. In questo senso le date del *Cane di Diogene* ci consentono già di stabilire un punto di arrivo della felice parabola secentesca. Con questa tipologia di romanzo anti-romanzo in pratica si mette in discussione molta parte della ricerca in prosa dei quarant'anni precedenti. E il coevo *Esploratore Turco* di Gio. Paolo Marana, transfugo a Parigi e che con Frugoni ha in comune il poco gusto dimostratogli dal Senato genovese, è già tutto in odore di Settecento, cosa altra dal romanzo, ma mimetico delle strutture narrative, con quello sguardo spiazzante, a-confessionale, allungato sulle cose di religione e con quella fitta imbastitura storica che lascia intendere obiettivi altri che non il *delectare et docere*.

La Genova che tenta di rimettersi in sesto dopo la spaventosa peste del 1657 e prima del bombardamento francese del 1684 è una città che, incapace di tenersi in seno gli intellettuali più vivaci (Frugoni, Marana, Assarino muoiono tutti distanti dalla madre patria) cerca di serrare i ranghi intorno alla dottrina impartita dai Gesuiti, per la quale l'aristocratico genovese è soggetto da trasformare in «politico e devoto», estremizzando di fatto un'implicita linea brignoliana. Mentre l'importante vicenda poetica barocca si stempera velocemente a causa della mancanza di una vera e propria scuola che né l'Accademia degli Addormentati, né il magistero di Chiabrera né la *verve* di Anton Giulio Brignole Sale erano riusciti a impostare negli anni precedenti, il compito degli intellettuali liguri della seconda metà del secolo XVII è quello di fare il punto della situazione: a questo fine si era affaticato anche il *Cane* del Frugoni, ma l'enciclopedia più erudita e come tale fissata nel tempo come cosa non più viva ce la lascia padre Angelico Aprosio: *La biblioteca aprosiana* (l'edizione del 1673 repertoria fino alla lettera C, per le successive è ancora necessario riferirsi al manoscritto) è il libro-immagine di un secolo che diede tanto alla carta stampata e che il buon frate agostiniano tentò di dominare con le sue umane forze. Contemporaneamente anche Michele Giustiniani, Raffaele Soprani e Agostino Oldoini consegnavano ai posteri i propri cataloghi degli scrittori liguri, rispettivamente *Li scrittori liguri descritti*, Roma, Tinassi, 1667; *Li scrittori della Liguria et particolarmente della Marittima*, Genova, Calenzani, 1667; *Atheneum ligusticum seu syllabum scriptorum ligurum*, Perugia, Ciano e Desiderio, 1680, repertori ancora oggi utilissimi per contemplare con uno sguardo il «secolo dei genovesi».

Dopo questi cataloghi costruiti “a medaglione”, la letteratura genovese perde la forza di esprimere voci autorevoli e singolarmente individuabili; ma regge, perché tenaci sono le cordure ordite da un’aristocrazia che sente pericolante il suo prestigio, quel principio di socializzazione, di unione trasversale tra le famiglie, affidato unicamente al potere della parola. Come nel Cinquecento delle antologie, anche alla fine del Seicento, verso il Settecento, la voce torna a farsi plurale. Sarà la tentazione della pre-arcadia prima e dell’arcadia poi a sillabare i versi dei molti amanti delle Muse. Di essi, però, questo capitolo non può più parlare.

Nota bibliografica

Sullo sfondo di queste nostre pagine resta il panorama delineato dai due volumi della *Letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova 1992. Per la bibliografia critica e autoriale dei singoli protagonisti della letteratura cinque-secentesca si fa quindi riferimento a quest’opera, mentre in questa sede si privilegiano i riferimenti bibliografici successivi.

1. Il Cinquecento. La ricerca di un’identità tra storia e poesia.

Su Bartolomeo Falamonica si veda G. PONTE, *Bartolomeo Gentile Falamonica*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce*, Roma 1997, pp. 73-90, poi in *Storia e scrittori in Liguria (secoli XV-XX)*, Genova 2000, pp. 65-86. Su Cristoforo Zabata e le antologie poetiche: E. GRAZIOSI, *Genova 1570: il prezzo di un marito*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce* cit., pp. 91-130 (e soprattutto pp. 95-102). Per una panoramica sui rimatori cinquecenteschi e in particolare su Girolamo Conestaggio, S.R., Gasparo Muzio, si veda l’antologia *Rimatori politici ed erotici del Cinquecento genovese*, a cura di S. VERDINO, Genova 1996.

2. Un passaggio fondamentale: l’attesa del Tasso a Genova, l’Accademia degli Adormentati.

Si segnala *Storia di un sogno. Tasso, la Liberata e Genova*, Atti della giornata di studi, a cura di L. MALFATTI, in « La Berio », XXXVI/1 (1996).

3. Quale letteratura barocca per la Liguria?

Le riflessioni maggiori sulla natura del barocco sono state promosse, nell’ultimo quindicennio, da occasioni artistiche: si vedano ad esempio F. CROCE, *Genova e il barocco letterario*, in *Genova nell’età barocca*, catalogo della mostra, Bologna 1992, pp. 509-515, F. VAZZOLER, *L’occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra, a cura di P. DONATI, Genova 1990, pp. 31-46; ID., *Seguendo il cammino del pittore. Suggestioni letterarie tra Genova e Venezia*, in *Bernardo Strozzi, Genova 1581/82-Venezia 1644*, catalogo della mostra, a cura di E. GAVAZZA, G. NEPI SCIRÈ, G. ROTONDI TERMINIELLO, G. ALGERI, Milano 1995, pp. 337-346; ID., *Le letterature del mito nel Seicento fra Napoli, Genova e Venezia*, in *Meta-morfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, catalogo della mostra, a cura di M.A. PAVONE, Milano 2003, pp. 169-174. Sempre sul confine tra arte e letteratura offre buoni spunti di riflessione per la presenza dei poeti a Genova anche V. FARINA, *Giovann Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze 2002. Un panorama articolato sul ’600 è attestato

nell'introduzione di M. CORRADINI, *Genova e il Barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano 1994; mentre sulla letteratura encomiastica cfr. F. VAZZOLER, *The orations for the election of the Doge, in Europa triumphans. Court and civic festivals in early modern Europe*, London 2004, pp. 274-279. Va tenuto presente anche il panorama editoriale delineato da G. RUFFINI, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi 1598-1642*, Milano 1994 e da M. MAIRA NIRI, *La tipografia a Genova e in Liguria nel XVII secolo*, Firenze 1998.

Dell'arte istorica di Agostino Mascardi è stata riedita (rist. anast. 1859), a cura di E. MATTIOLI, Modena 1994. Dopo *Umanisti e lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997, Eraldo Bellini è tornato sul sarzanese in *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Milano 2002.

Di Matteo Peregrini si veda l'edizione *Delle acutezze*, a cura di E. ARDISSINO, Torino 1997.

4. Il secolo d'oro dei poeti

I principali poeti liguri sono presenti, con testi, introduzioni e commenti aggiornati, nella recente *Antologia della poesia italiana. Seicento*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, Torino 2001 (prima edizione nella «Biblioteca della Pléiade», 1997): *Gabriello Chiabrera*, a cura di M. ARIANI, pp. 3-18; *Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Bernardo Morando, Anton Giulio Brignole Sale*, a cura di G. JORI, pp. 92-107.

Di Chiabrera è uscita un'edizione critica e commentata delle *Maniere, Scherzi e Canzonette morali*, a cura di G. RABONI, Parma 1998 su cui cfr. A. DONNINI, *In margine a una recente edizione di Gabriello Chiabrera*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 585 (2002), pp. 61-94; un'edizione critica e commentata delle *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. MORANDO, Firenze 2003; e l'edizione della *Vita* condotta secondo l'autografo, a cura di C. CARMINATI, in «Studi secenteschi», XLVI (2005). Su Chiabrera si vedano i contributi vari di *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, atti del convegno di Savona (3-6 novembre 1988), a cura di F. BIANCHI e M. RUSSO, Genova 1993; Q. MARINI, *Orazio e i "Sermoni" di Gabriello Chiabrera*, in *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*, atti del Convegno di Studi (Licenza 19-23 aprile 1993), Roma 1994, pp. 241-276; F. BIANCHI, *Per una definizione critica del Chiabrera: riflessioni su una questione ancora aperta*, in *Studi di Filologia e Letteratura offerti a Franco Croce* cit., pp. 213-230; F. d'Angelo, *La semiosi della provvidenza nelle favole boscherecce del Chiabrera*, in «Sincronie», 8 (2000), pp. 107-120; Emilio Russo, *'Fra pianti e fra pensier dolenti'. Una lettura della Gotiade di Chiabrera*, in «Schifanoia», 22-23 (2002), pp. 209-220.

Di Angelo Grillo sono state riedite le *Rime*, a cura di E. DURANTE e A. MARTELLOTTI, Bari 1994. Oltre agli studi di Marco Corradini citati sopra, si veda anche M.C. FARRO, *Un "libro di lettere" da riscoprire. Angelo Grillo e il suo epistolario*, in «Esperienze letterarie», XVIII/3 (1993), pp. 69-81.

Di Gio. Vincenzo Imperiale sono stati editi gli argomenti scritti per il poema tassiano, insieme al *Frammento de' tetrastrichi per la Gierusalemme liberata* di Gabriello Chiabrera: *Su "La Gierusalemme di Torquato Tasso". Con un sonetto di G.B. Marino e una lettera di Angelo Grillo. Tavole di Bernardo Castello*, a cura di S. VERDINO, Genova 2002. È in corso di stampa per «Aprosiana» un contributo di Luca Beltrami centrato sul *Ritratto del Casalino*.

5. Il secolo d'oro dei prosatori

Sul romanzo ligure del Seicento, dopo gli studi di Davide Conrieri degli anni Settanta, culminati poi nel capitolo della *Letteratura ligure* Costa&Nolan, sono ora utili, anche in una pro-

spettiva non localistica, il volume miscellaneo *La macchina meravigliosa: il romanzo dalle origini al '700*, Torino 1993; Q. MARINI, *Lingua e stile della prosa narrativa* secentesca, in *La prosa narrativa*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, V, Roma 1997; L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento (1670-1700)*, Milano 2000. Studi più specifici su autori liguri sono Q. MARINI, *Frati barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aprosio, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000 (dove si trova anche il saggio più recente sul *Calloandro: Giovanni Ambrosio De Marini e gli «inviluppati laberinti»* del Calloandro fedele, pp. 113-151); R. COLOMBI, *Lo sguardo che «s'interna». Personaggi e immaginario interiore nel romanzo italiano del Seicento. Studi su Biondi, Donno, Assarino, Lengueglia, Morando*, Roma 2002.

Di Anton Giulio Brignole Sale esiste un'edizione critica moderna della *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. EUSEBIO, Parma 1994. Per essa si fa riferimento anche alla recensione firmata da Quinto Marini in «La Rassegna della Letteratura italiana», XCIX/1-2 (1995), pp. 287-289. La critica su questo scrittore ha ricevuto nuovo impulso dal convegno tenutosi a Genova l'11 e il 12 aprile 1997: *Anton Giulio Brignole Sale. Un ritratto letterario*, a cura di C. COSTANTINI, Q. MARINI, F. VAZZOLER, in «Quaderni di Storia e Letteratura» del Dipartimento di Storia moderna e contemporanea dell'Università di Genova, n. 6, 2000, disponibili anche su Internet (www.quaderni.net) con saggi di E. GRAZIOSI, L. MALFATTO, M.R. MORETTI, M. CORRADINI, E. DE TROJA, D. CONRIERI, L. RODLER, C. CARMINATI. Il contributo di Elisabetta Graziosi *Cesura per il secolo dei Genovesi: A.G. Brignole Sale*, è apparso in versione ampliata su «Studi secenteschi», XLI (2000), pp. 27-87. Fa il punto della bibliografia critica C. REALE, *La recente fortuna critica di Anton Giulio Brignole Sale (1995-2002)*, in «Esperienze letterarie», 2 (2002), pp. 109-117.

Di Luca Assarino è uscita un'edizione moderna di *La Stratonica*, a cura di R. COLOMBI, Lecce 2003. Oltre al saggio di I. DA COL, *Un romanzo del Seicento «La Stratonica» di Luca Assarino*, Firenze 1981, vanno ricordati i recenti studi di F. VAZZOLER, «...anche dagli scogli nascon pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli «Argomenti» dei «Giochi di fortuna», 1655*, in «Studi di storia delle arti», Università di Genova, Istituto di Storia dell'Arte, VII, 1991-1994, pp. 35-61.

Del *Cane di Diogene* di F. F. Frugoni è uscita l'edizione critica di *Il Tribunale della critica*, a cura di S. BOZZOLA e A. SANA, Parma 2001. Sul Frugoni: A. SANA, *La libreria del Frugoni*, in «Studi secenteschi», XXXIV (1993), pp. 123-258; L. RODLER, *Una fabbrica barocca. Il «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, Bologna, Il Mulino, 1996; S. BOZZOLA, *La retorica dell'eccesso. Il Tribunale della critica di Francesco Fulvio Frugoni*, Padova 1996; ID., *Glossario frugoniano*, in «Studi di lessicografia italiana», XIV (1997), pp. 153-282; A. SANA, *Noterelle frugoniane*, in «Studi secenteschi», XL (1999), pp. 349-360; S. ARMANINI, *Un'enciclopedia picaresca: lingua e cultura spagnola nel «Cane di Diogene» di F. F. Frugoni*, in «Studi secenteschi», XLIVI (2003), pp. 3-120.

6. Il declino del secolo d'oro

E. GRAZIOSI, *Da capitale a provincia. Genova (1660-1700)*, Modena 1993. Per Angelico Aprosio cfr. i contributi di B. Durante, a partire da quello apparso nel volume *Il gran secolo di Angelico Aprosio*, Sanremo 1981, fino ai più recenti pubblicati nei «Quaderni dell'Aprosiana». Della ricca corrispondenza di Aprosio si segnalano le ultime lettere pubblicate in G.L. BRUZZONE, *Girolamo Bardi (1603-75) tra filosofia e medicina*, Genova 2004.

INDICE

† *Franco Croce*, La letteratura dal Duecento al Quattrocento

1. Introduzione	pag.	5
2. Il Duecento. I poeti in provenzale	»	8
3. Jacopo da Varagine	»	12
4. L'Anonimo Genovese	»	14
5. Il Trecento e il Quattrocento	»	22

Simona Morando, La letteratura in Liguria tra Cinque e Seicento

1. Il Cinquecento. La ricerca di un'identità tra storia e poesia	»	27
2. Un passaggio fondamentale: l'attesa del Tasso a Genova, l'Accademia degli Addormentati	»	36
3. Quale letteratura barocca per la Liguria?	»	39
4. Il secolo d'oro dei poeti: Chiabrera, Imperiale, Cebà, Grillo e altre voci notevoli	»	40
5. Il secolo d'oro dei prosatori: Brignole Sale, Marini, Assarino, Frugoni e altre voci notevoli	»	51
6. Il declino del secolo d'oro	»	61
Nota bibliografica	»	62

Franco Arato, Il Settecento letterario

1. Arcadi e gesuiti	»	65
2. Le ragioni dell'erudizione	»	77
3. Poesia e filosofia	»	80
4. L'Arcadia in rivolta?	»	86
Nota bibliografica	»	91

Federica Merlanti, La letteratura in Liguria fra Ottocento e Novecento

I. L'Ottocento

1. Dalla Restaurazione all'Unità d'Italia	pag.	93
2. Anton Giulio Barrili	»	98
3. Remigio Zena	»	102
4. Fra simbolismo, <i>liberty</i> e crepuscolarismo	»	105

II. Il Novecento

1. « La Riviera Ligure » e i suoi poeti	»	108
2. I maestri del Novecento ligure	»	114
3. Dalla Liguria al mondo, e ritorno	»	128
4. L'altra storia: la Liguria e i suoi narratori	»	134
Nota bibliografica	»	141

Giovanna Petti Balbi, La cultura storica in età medievale

I. La memoria cittadina

1. Caffaro	»	148
2. I continuatori	»	155
3. Iacopo Doria	»	158

II. Dalla storia al mito

1. Iacopo da Varagine	»	162
2. Epigoni duecenteschi	»	166

III. L'ambiente umanistico-cancelleresco

1. Giorgio Stella	»	167
2. La pubblica storiografia nel Quattrocento	»	173

IV. Tra storia e propaganda

1. La pubblicistica	»	176
2. Iacopo Bracelli	»	178
3. Le altre voci	»	181

V. La volgarizzazione della memoria cittadina

1. Agostino Giustiniani	pag.	184
Nota bibliografica	»	187
<i>Fiorenzo Toso, Profilo di storia linguistica di Genova e della Liguria</i>		
1. La formulazione retorica di una originalità	»	191
2. Una collocazione incerta	»	192
3. L'orizzonte prelatino e la romanizzazione	»	194
4. La frattura verso nord e il centro genovese	»	195
5. Il Duecento e l'affermazione del volgare	»	197
6. Il Trecento e <i>lo jairo vorgia çenoeyse</i>	»	200
7. Il Quattrocento tra <i>jairo vorgia</i> e lingua <i>italam nostram</i>	»	202
8. Una lingua del mare	»	204
9. Il Cinquecento e la ricerca della norma	»	205
10. Plurilinguismo e pluriglossia nel Seicento	»	208
11. Il Settecento da De Franchi al momento rivoluzionario	»	210
12. Una nuova espansione in oltremare	»	212
13. L'annessione al Regno di Sardegna e il regionalismo culturale	»	213
14. La diglossia ottocentesca	»	215
15. I progressi dell'italianizzazione e la reazione regionalista	»	217
16. Genovese e italiano nella società del Novecento	»	219
17. Gli ultimi decenni	»	221
Nota bibliografica	»	223
<i>Bianca Maria Giannattasio, L'antiquaria e l'archeologia: mercanti e banchieri, curiosi e raccoglitori, ladri e uomini di scienze</i>		
Premessa	»	231
1. Gli antefatti	»	231
2. L'antiquaria e l'erudizione: secoli XV-XVIII	»	233
3. L'Ottocento: la sopravvivenza dell'antiquaria e la nascita delle scienze archeologiche	»	242

4. Tra Ottocento e Novecento: verso le scienze archeologiche	pag.	249
5. Il Novecento: archeologia e scienze archeologiche	»	255
Nota bibliografica	»	261
<i>Rossella Pera</i> , Il collezionismo numismatico a Genova e in Liguria: alcuni aspetti	»	265
Nota bibliografica	»	295
<i>Oswaldo Raggio</i> , Dalle collezioni naturalistiche alle istituzioni museografiche		
Prefazione	»	309
1. Socialità aristocratica e collezioni naturalistiche	»	310
2. Le collezioni dell'Università: professori e « dilettanti »	»	325
3. Collezioni scientifiche e istituzioni museografiche: dal patronage privato al patrimonio pubblico	»	340
4. Positivismo naturalistico e patrimonio storico-artistico	»	352
Nota bibliografica e archivistica	»	365
<i>Maria Rosa Moretti</i> , Vita e cultura musicale a Genova e in Liguria (secoli XIII-XIX)		
I. Secoli XIII-XV		
1. Musica sacra e devozionale	»	379
2. Musica profana e strumentale	»	382
II. Secoli XVI-XVII		
1. Le cappelle polifoniche	»	385
2. Musica per il doge	»	391
3. Feste e musica nei palazzi, nelle ville, sul mare	»	394
4. Musica e teatro	»	398
5. Cappelle musicali liguri	»	401
6. In Italia e in Europa	»	405

III. Secoli XVIII-XIX

1. Il violino a Genova	pag. 409
2. Musica strumentale	» 412
3. Il melodramma	» 422
4. Musica sacra	» 437
5. Ricerca storica	» 442
6. L'insegnamento della musica	» 445
7. Musica vocale e strumentale in Liguria	» 451
8. Il melodramma in Liguria	» 456
Nota bibliografica	» 460

Franco Vazzoler, Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica

1. Dalla strada alla sala teatrale	» 471
2. Commedie e tragedie fra tentativi di moralizzazione e impegno civile	» 474
3. Chiabrera e il travestimento pastorale	» 477
4. Fra letteratura e teatro	» 480
5. Anton Giulio Brignole Sale e la sua cerchia: equivoci della politica ed equivoci della scena	» 482
6. Il trionfo del melodramma	» 484
7. L'attività teatrale nell'ambito del Collegio dei Gesuiti	» 486
8. Il Settecento	» 486
9. Il libro di teatro fra pratica della scena e lettura domestica	» 489
10. Epilogo	» 491
Nota bibliografica	» 492

Eugenio Buonaccorsi, Dalla scena della borghesia allo spettacolo della post-modernità

I. Scenari dell'Ottocento in Liguria	» 493
1. Il primo Ottocento	» 494
2. Intorno all'Unità	» 502

3. Il tardo Ottocento	pag. 531
-----------------------	----------

II. Novecento fra tradizione e innovazione

1. L'esordio del secolo sotto il segno della tradizione	» 536
2. Un "grottesco" isolato	» 539
3. Un panorama frastagliato	» 540
4. La scena del secondo dopoguerra: il vecchio e i giovani	» 542
5. Anche gli autori svoltano: nuovo spiritualismo e dintorni	» 543
6. Tra neorealismo e realismo critico	» 547
7. Un mattatore rivaluta il dialetto	» 551
8. Storie di ieri per la Storia di oggi	» 555
9. L'avanguardia esiste	» 557
10. Un bilancio provvisorio	» 559
Nota bibliografica	» 562

Franco Renzo Pesenti, La scultura e la pittura dal Duecento alla metà del Seicento

I. Dal Medioevo al Rinascimento

1. La scultura del Due-Trecento	» 567
2. La pittura del Due-Trecento	» 577
3. La scultura del Quattrocento	» 585
4. La pittura del Quattrocento	» 592

II. Dal Manierismo al Barocco

1. La scultura del Cinquecento	» 604
2. La pittura del Cinquecento	» 614
3. La scultura della prima metà del Seicento	» 635
4. La pittura della prima metà del Seicento. Gli apporti esterni	» 641
5. La pittura della prima metà del Seicento. I pittori locali	» 656
Nota bibliografica	» 689

Alessandra Cabella, Scultura e Pittura del secondo Seicento e del Settecento

1. La Scultura	pag. 697
2. La Pittura	» 702
Nota bibliografica	» 711

<i>Caterina Olcese Spingardi</i> , La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale	» 721
Nota bibliografica	» 733



Associazione all'USPI
Unione Stampa Periodica Italiana

Direttore responsabile: *Dino Puncuh*, Presidente della Società
Editing: *Fausto Amalberti*

Autorizzazione del Tribunale di Genova N. 610 in data 19 Luglio 1963
Stamperia Editoria Brigati Glauco - via Isocorte, 15 - 16164 Genova-Pontedecimo