



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia moderna
Classe LM-14

Tesina di laurea

*Le Rime di Torquato Accetto: tra
classicismo dinamico e fecondi silenzi*

Relatore
Franco Tomasi

Laureanda
Maria Corradin
n° matr. 1131053 / LM

Anno Accademico 2016 / 2017

Chi di voi, per quanto si dia da fare, può aggiungere un'ora sola alla sua vita?

[...] Non affannatevi dunque per il domani.

Mt. 6, 27, 34

Sommario

Introduzione	1
Tradizione delle Rime	2
Classicismo dinamico	11
Le fonti	13
1. Rime Amoroze	15
1.1 Il paradosso d'amore.....	16
1.2 La libertà in amore	22
1.3 Musicalità accettiana e desiderio.....	28
1.4 Amore per una vedova.....	34
1.5 Donna «fera crudel».....	38
1.6 Classicismo dinamico.....	42
1.7 Attributi femminili.....	45
1.8 Dinamismi.....	57
1.9 Nostalgia nella lontananza	59
1.10 «Bellezza fugace»	60
1.11 Specchiamenti	73
1.12 Luna	79
2. Rime lugubri	83
3. Rime morali	93
3.1 Un nuovo amore.....	98
3.2 Maschere.....	106
4. Rime biografiche	111
4.1 Tra lettere e segreteria.....	118
4.2 Silenzio e solitudine.....	127
5. Rime sacre	133
5.1 Pentimento.....	136
5.2 Barocchismi	141
5.3 Il giorno del Giudizio.....	144
Conclusioni	149
Bibliografia	151

Introduzione

Quando poco o nulla si conosce della vita di un autore, l'unico mezzo per provare a individuarne la personalità, i sentimenti, il percorso esistenziale, è accostarsi alle opere che ha prodotto, tracce del suo passaggio nel mondo. Le orme lasciate da Torquato Accetto sono tutte letterarie e si collocano in quel dissestato e fragile terreno che si rivela essere il Seicento, tempo di mutamenti e di voluti immobilismi.

Gli anni in cui si colloca la produzione accettiana sono difficili da giudicare, perché caratterizzati da spinte contraddittorie coesistenti, da giochi di luci e ombre: è tempo di passaggio e di ricerca, di incongruenze e ambiguità. L'Accetto prosatore si dimostra uomo maturo e consapevole del mondo che lo circonda, mai indifferente, sempre volto alla riflessione e all'ascolto. Non è un uomo che si nasconde, ma che custodisce le preziosità del suo cuore. Per giungere a una tale maturità, sappiamo che il nostro autore ha dovuto percorrere molta strada, e la sua produzione poetica è essenziale per individuare alcune delle tappe di questo viaggio.

Il lavoro qui presentato vuole seguire le orme lasciate dal poeta, nel tentativo di dare un nuovo contributo agli studi già compiuti, attraverso il commento di parte delle sue liriche e la riflessione su temi a lui cari, che creano dei legami evidenti all'interno di tutta la raccolta.

Mi è sembrato naturale seguire l'evoluzione dell'autore negli anni, la sua crescita e i suoi cambiamenti, ma anche focalizzare le costanti a cui egli sempre terrà ancorata la sua poetica.

Tre sono stati i saggi che mi hanno aiutata in questo percorso, sia per inserire Accetto nella storia, sia per avere uno sguardo il più possibile ampio sulla sua produzione: per il commento generale delle principali tematiche affrontate mi sono basata sul saggio di Mario Scotti, *La lirica di Torquato Accetto*, del 1969; per comprendere la presenza di tradizione e innovazione, la breve ma essenziale riflessione di Amedeo Quondam, contenuta ne: *Il classicismo dinamico di Torquato Accetto*, del 1985; per l'importanza della dissimulazione, del silenzio e dell'ombra nelle *Rime* ho utilizzato l'introduzione al trattato *Della dissimulazione onesta* (1997) e alle *Rime amorose* (1987) curate da Salvatore S. Nigro, primo a pubblicare di entrambe le opere un'edizione critica.

Tradizione delle Rime

Riporto alcune essenziali informazioni biografiche e bibliografiche, tratte dal completo quadro che redige Edoardo Ripari nella sua edizione moderna della *Dissimulazione onesta* e delle *Rime*¹.

Nato probabilmente a Trani alla fine del XVI secolo, Accetto si trasferisce quasi ventenne ad Andria, per lavorare presso la corte dei duchi Carafa, in qualità di segretario. Amante delle lettere e degli studi è costretto ad occuparsi anche degli interessi della corte per poter sopravvivere.

Accetto fu prima di tutto poeta, autore di un Canzoniere che ebbe particolare fortuna nel Seicento, confermata dalle tre edizioni pubblicate nella prima metà del secolo; in età matura scrisse anche un trattatello, *Della dissimulazione onesta*, dimenticato ancor prima delle sue *Rime*, ma, a partire dal Novecento, studiato più approfonditamente di queste ultime. Dopo i primi anni di vivo interesse per la produzione poetica accettiana, si perderanno a lungo le sue tracce e servirà il lavoro di diversi studiosi per ricostruire il quadro completo della tradizione.

Solo nel 1741, grazie a Quadrio, il nome di Torquato Accetto fa capolino in un manuale di poesia, non come artefice di una raccolta poetica, né come prosatore, ma come autore di una canzone encomiastica², posta insieme a quelle di altri letterati alla fine delle *Poesie nomiche* di Giambattista Manso³, fondatore dell'Accademia degli Oziosi a Napoli.

Nel 1752 sarà nuovamente il Quadrio a scoprire l'esistenza delle *Rime*⁴, ma solo nell'edizione ultima, del 1638, grazie al catalogo redatto da Giusto Fontanini dei libri presenti nella ricca biblioteca del cardinale e bibliofilo G. R. Imperiali, proprietario anche della raccolta accettiana.

Nel 1774 verranno ricordate le *Rime* nella loro prima edizione, del 1621, in un altro catalogo, quello della libreria di A. F. Floncel⁵ e negli anni Trenta dell'Ottocento verrà segnalata l'esistenza di un'edizione intermedia del 1626, grazie a Francesco Strano, che redige il Catalogo della biblioteca Ventimiliana di Catania.

Da qui in avanti, una serie di autori citerà l'Accetto nelle proprie opere, con sempre maggiore interesse, ma sarà solo Benedetto Croce a ritrovare fisicamente, nel 1928, la

¹ E. Ripari, *Nota biografica. Bibliografia*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta. Rime.*, a cura di E. Ripari, Milano, Rizzoli (BUR), 2012, pp. XXXIX-LI.

² Cfr. *Id.*, *Bibliografia*, p. XLIV.

³ G. B. Manso, *Poesie nomiche*, Venezia, appresso Francesco Baba, 1635, p. 322.

⁴ Cfr. E. Ripari, *Bibliografia*, p. XLIV.

⁵ *Ib.*

prima edizione delle *Rime* (1621). Per i suoi studi e le sue riflessioni potrà basarsi solo su questa prima edizione, mentre l'ultima, rinvenuta presso la Biblioteca Vaticana, sarà presa in considerazione da Muscetta⁶, nel saggio scritto in risposta all'edizione commentata della *Dissimulazione onesta* curata da Bellonci nel 1943, la quale terminava, per volere del curatore, con una scelta di 18 componimenti provenienti dall'edizione del '21, divisi in *Madrigali e Rime varie*.

Il primo saggio specifico sulla produzione poetica accettiana è di Mario Scotti (1969)⁷, che però non può essere considerato esaustivo perché all'epoca non si conosceva l'edizione intermedia (1626). Solo Quondam e Asor Rosa hanno potuto parlare di Accetto avendo uno sguardo complessivo sulle tre edizioni, nonostante il commento di Scotti rimanga comunque il più minuzioso.

Le tre edizioni presentano importanti differenze, nonostante si debba sottolineare come il percorso poetico non sia mai connotato da fratture: si tratta di uno sviluppo, non di un «rivolgimento»⁸. Vi è una sostanziale unità tra le varie scritture delle *Rime*, perché, nonostante i significativi cambiamenti, il poeta non rinnega mai le esperienze poetiche passate, anzi ne fa tesoro e le pone come punto di partenza in vista di nuovi orizzonti; in questo senso, lo studio e l'ascolto sia della tradizione passata che delle spinte innovative che cominciavano a percepirsi al tempo, in direzione manieristica e barocca, sono elementi essenziali per la maturazione poetica di Accetto.

Le modifiche che intercorrono tra i vari momenti di scrittura poetica, secondo Quondam assumono «un rilievo emblematico della condizione critica e delle contraddizioni della cultura napoletana all'altezza degli anni Venti, che solo più tardi troveranno sbocco organico nell'adesione al Barocco»⁹. In effetti, un ripensamento così profondo a livello formale e argomentativo non era usuale nel contesto napoletano alle soglie del Cinquecento: più importante della meditazione era l'attimo d'ispirazione e l'improvvisazione, tutt'altro metodo rispetto alle abitudini accettiane.

⁶ C. Muscetta, *Torquato Accetto o la dissimulazione onesta* (1943), in *Realismo, neorealismo, contorealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 7-14

⁷ M. Scotti, *La lirica di Torquato Accetto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI, 455, 1969, pp. 339-90.

⁸ *Ib.*, p. 347.

⁹ A. Quondam, *Il classicismo dinamico di Torquato Accetto*, in *La parola nel labirinto. Società e cultura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 279.

La prima edizione delle *Rime* risale al 1621, pubblicata in Napoli, «nella Stampa degli Heredi di Tarquinio Longo» e comprende 152 componimenti, una *Tavola delle Rime* e una *errata-corrige*. Le poesie non possiedono un titolo, né sono numerate, ma ognuna è caratterizzata da una didascalia inserita nella *Tavola delle Rime*. La raccolta è unitaria, non ci sono divisioni formali, nonostante si possa riconoscere una partizione tematica tra le rime in vita e quelle in morte dell'amata, come da tradizione. L'argomento amoroso è il più ricco, ma non mancano rime di carattere moraleggiante e sacro – in particolare di pentimento per essersi abbandonato alla passione e di invocazione alla Vergine –, che acquisteranno sempre più importanza e spazio nel tempo.

La seconda edizione è del 1626, pubblicata sempre nella stessa stamperia di Napoli, e si divide, a differenza della prima, in due sezioni: la *Parte prima* contiene tutti i componimenti del 1621, preceduti da didascalie introduttive, spesso scorciate rispetto alla prima stesura; la *Seconda parte* contiene 178 componimenti inediti. Entrambe le partizioni sono seguite da una *Tavola delle Rime* e dall'*errata-corrige*.

L'edizione ultima è pubblicata a Napoli nella Stampa di Giacomo Gaffaro nel 1638 e contiene 228 poesie, divise in *Amorose* (149), *Lugubri* (14), *Morali* (27), *Sacre* (27), *Varie* (11).

Le prime due edizioni comprendono una presentazione dell'autore, mentre nell'ultima questa manca e la raccolta è presentata da poche righe scritte dallo stampatore.

Nel 1621, ancora in età giovanile, il poeta palesa il suo desiderio di gloria:

Nasce ciascuno con obbligo di lasciar qualche nobil segno, in cui mostri che un tempo visse; è vero che non a tutti è concesso, ma ognun può tentar secondo il mestier suo, e chi non vi giunge, non solo trova scusa, ma vanto d'averlo procurato. Grande è la viltà di colui che nella stretta e corta strada di questa vita mortale passa in modo che non cura d'imprimer un'orma, ove chi vien appresso abbia d'onorarne la memoria¹⁰.

Si percepisce l'urgenza di un'anima che cerca e vuole il suo posto nel mondo e nel caso di Accetto, nel mondo delle lettere: «la poesia fu per Torquato Accetto un rifugio dell'animo, una zona serena ove riposare dalle fatiche del vivere, e fu insieme un dovere morale, la via da seguire per raggiungere la gloria»¹¹.

¹⁰ T. Accetto, *L'autore a chi legge*, in *Rime*, 1621.

¹¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 339.

Accetto si dimostra cosciente della difficoltà di trovare la giusta strada, per ognuno, per poter lasciare qualcosa di sé ai posteri: serve ingegno, preparazione, intelligenza, talento. Eppure di fronte a tutto ciò, consapevole anche dei propri limiti, per se stesso sceglie la via delle lettere, unica che può davvero dargli la possibilità di lasciare un'orma nella storia. Per poterlo fare c'è bisogno di tempo: la consapevolezza della brevità della vita lo attanaglia negli anni giovanili e diventerà uno dei perni dell'intera sua produzione. Una serenità crescente maturerà però nei confronti della morte: l'uomo imparerà a convivere con il tempo della vita, sapendo di non poterlo contrastare, dirigere, assoggettare ai propri bisogni, nonostante spesso emerga la difficoltà nell'accettare la propria impotenza di fronte a tutto ciò. L'impresa che alla fine cercherà di intraprendere sarà quella non di una corsa *contro* il Tempo, ma *con* il Tempo, cosciente che la possibilità data all'uomo è di sfruttarlo appieno.

Nelle poche righe dell'introduzione *Al lettore*, si percepisce un ardente desiderio di memoria: quale uomo non vorrebbe essere ricordato dopo la sua morte? Chi non vorrebbe lasciare un segno su questa terra, un'orma del suo passaggio? Se non si prova nemmeno a farlo, quale altro scopo potrebbe avere la vita? Essenziale è comprendere la propria vocazione, il «mestier», l'arte a cui ci si può dedicare, e poi dirigersi lungo quella strada, lasciare tracce che possano essere imperiture.

Non c'è giustificazione per l'uomo che si rassegna a un'esistenza senza scopo: l'uomo è «debole», ma «non per ciò ha da cedere».

Da tanta ragione fui persuaso a seguir talora la difficile e soave impresa dello stil poetico, a che m'è paruto di ritrovarmi disposto. Quasi infiniti impedimenti avrei da narrare in iscusa d'alcuna parte de' miei difetti: già gli tralascio, perché forse non potrebbe giovarmi, e non è lecito ch'io parli di me medesimo.

Consapevole delle proprie capacità e dei propri limiti, Accetto non visse isolato dal mondo e indifferente al contesto socio-culturale della sua epoca, e il suo profondo senso morale, sempre in crescita, lo spingeva ad una sorta di impegno silenzioso, ma concreto. Con i suoi scritti e il suo modo di vivere poteva offrire un esempio diverso da quello di coloro che miravano al successo immediato, adeguandosi al sentire comune, e poteva opporsi «all'inerzia di quanti avvertivano, per umiltà o per stoltezza, l'inutilità di ogni guerra contro il tempo»¹².

¹² M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 339.

Il desiderio di solitudine che emergerà più volte dalle sue liriche non è in contrasto con tutto ciò: Accetto era consapevole di «vivere tra gl'inganni», ma nella convinzione che non fosse destino necessario dell'uomo l'essere ingannato¹³; questo suo atteggiamento presuppone una volontà di azione, un movimento verso un'esistenza non subita, ma agita. In un contesto come quello della corte secentesca, esprimere il proprio dissenso o proporre condotte di vita alternative non poteva essere fatto apertamente e forse sono anche questi gli «impedimenti» di cui parla nella nota *Al lettore*: non solo una questione di limiti personali, ma anche di limiti dati dalla società, dal contesto cortigiano, dal potere costituito. Inoltre, non potendo dedicarsi completamente all'attività letteraria, che non avrebbe potuto garantirgli una vita dignitosa, dovette adattarsi a lavorare in un ambiente come quello della corte, estraneo ai suoi valori e al desiderio di vivere in solitudine dedicandosi agli studi.

Nella società del primo Seicento cambia il ruolo dell'intellettuale, la cui figura viene declassata: onore e fama sono sempre più difficili da raggiungere per un letterato, non più tenuto in alta considerazione perché responsabile dell'immagine sociale del principe e della corte, ma considerato un amministratore, un dipendente, un uomo il cui principale compito era obbedire.

Accetto si sdegnava di fronte a tutto ciò, ma allo stesso tempo non rifiutava il lavoro offertogli, per il quale servivano determinate qualità e caratteristiche che lui sapeva di possedere: «la sottile abilità dei negozi, l'arte della penna, la saggezza degli opportuni silenzi»¹⁴.

Sempre riuscirà a far convivere le due realtà, letteraria e sociale, nella continua ricerca di un equilibrio e di una serenità interiore: se la corte è “dissipazione”, l'attività letteraria è concentrazione, silenzio, integrità, spinte opposte ma non impossibili da far convivere.

Sempre di più il suo non voler parlare di «se medesimo» prevarrà e non sarà più solo una formula di cortesia. Se nell'edizione del 1626 compare ancora una nota introduttiva scritta dall'autore (la prima parte delle *Rime* sarà anticipata da “*L'Autore a chi legge*” identico a quello del 1621, mentre per la seconda parte Accetto scriverà un'ulteriore presentazione, per ribadire il desiderio che le sue rime trovino lettori, nonostante i loro difetti), nel 1638 lo slancio giovanile nei confronti del successo probabilmente apparve troppo mondano al

¹³ T. Accetto, *L'autore a chi legge*, in *Rime*, 1621.

¹⁴ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 340.

giudizio dell'uomo ormai maturo¹⁵ che decise di non porre nessun commento, nessuna indicazione, nessun accenno che potesse identificare la mano e la mente autrici della raccolta. Solo lo stampatore scrisse una breve introduzione, sottolineando le «molte mutazioni» che le poesie originali avevano subito (e l'estrema mutazione è l'eliminazione di molte di esse) e l'aggiunta di alcuni componimenti inediti. Lo stampatore ci informa anche di come Accetto avesse scritto un Poema sacro e sicuramente delle lettere, che però non hanno mai visto la luce.

Accetto, nelle prime due edizioni, specifica come la raccolta non sia dedicata a nessuno in particolare, ma si rivolga a tutti. Secondo Ripari, questa particolare attenzione ad un "non-destinatario" preciso, diversamente da ciò che ci si sarebbe aspettato da uno scrittore del tempo, sarebbe indice di un'avversione di Accetto nei confronti del potere costituito, una sorte di «drammatico sentimento antitirannico»¹⁶ che informerebbe le *Rime* (e in seguito anche il trattato, dato che non si parla mai della dissimulazione in campo politico). Questa attenzione nel non affrontare esplicitamente i temi politici deriva forse da una delle indicazioni che l'Accademia degli Oziosi dava ai suoi membri: una netta presa di posizione avrebbe creato conflitti, sia all'interno dell'Accademia, che nei confronti delle autorità costituite. Accetto, che non fu membro effettivo del circolo, ma ne venne in parte influenzato, non contravverrà alla norma apertamente, ma non potrà nemmeno fare a meno di spargere indizi, in particolare nella prosa, riguardo al suo reale pensiero.

Il legame con l'Accademia napoletana è testimoniato dall'unica poesia encomiastica scritta dal nostro poeta, perché essa è dedicata a Giambattista Manso, il suo fondatore. Il componimento non è presente nella raccolta di rime, ma è inserito al termine delle *Poesie nomiche* del Manso, insieme a quelli di altri autori. Accetto voleva dare il meritato risalto all'opera che il mecenate aveva promosso a Napoli, per ravvivare l'ambiente culturale del luogo, ricordando anche come fosse stato lui il primo biografo del Tasso¹⁷.

¹⁵ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 347.

¹⁶ E. Ripari, *Introduzione*, p. XXIV.

¹⁷ Cfr. G. B. Manso, *Poesie nomiche*, p. 322, vv. 8-16:

«Ascolto chi nel cor mi parla e dice: /
dunque giunger tu pensi in Elicona, /
e non anco risona /
la lingua tua quel nome sì felice, /
c'onorar sempre e mai tacer non lice? /
Ben conosco io, che da l'interna voce /
vieni tu MANSO a la mia ment' esposto, /
sì ch'al proprio pensier dico più volte, /
ch'a la tua chiara fama il mio dir noce».

Nessun'altra poesia mostra legami con personaggi in vista: in quest'ottica, Accetto avrebbe scritto prima di tutto per un bisogno personale d'espressione e comunicazione: «di qui il tono smorzato e piano delle *Rime*»¹⁸, che sembra scaturire da una continua riflessione su se stesso e sul mondo, in contrasto con i moduli espressivi in voga al tempo. Soprattutto nell'ultima edizione, sembra essere raggiunta una certa pacificazione, un superamento del dramma e dei contrasti esistenziali, maggiormente percepibili nella produzione giovanile; si scorge, oltre le parole, una rielaborazione del proprio vissuto, che da motivo di sfogo passa ad essere fonte di consapevolezza da condividere tramite la poesia.

Testimonianza di questo percorso e del cambio non solo strutturale che intercorre tra la prima e l'ultima edizione è il sonetto proemiale della raccolta: nel 1621 le *Rime* erano introdotte da un *Proemio*, in cui il fulcro tematico era la passione amorosa che infiammava il cuore del poeta e l'incapacità del suo «stil tardo e negletto» di comunicare i sentimenti in modo adeguato. Nel 1638 questo componimento sarà collocato alla fine della sezione amorosa, mentre all'inizio verrà posto un sonetto di tutt'altro respiro: *Alle ceneri della sua donna per proemio dell'opera*.

L'incendio e 'l gelo ascoso entro al mio petto, che di fuor sempre accolse inutil pianto, già tentai risonar con dolce canto, per trar dal mio dolor qualche diletto.	4
Ma de l'oscuro ingegno il tardo effetto non fu solo a negar l'altero vanto, poiché duro pensier m'opresse tanto, che m'impedì la lingua e l'intelletto.	8
Pur, quanto lice a gl'interrotti accenti, parte dirò de le bellezze amate, parte de gli amorosi miei tormenti.	11
O per me care voci e fortunate, s'impetran da Madonna i miei lamenti almen segni di pace o di pietate.	14

Questo il proemio del 1621: l'autore vorrebbe trarre «qualche diletto» dalle sofferenze d'amore, trasformandole tramite la poesia in un «dolce canto». La voce è però rotta, l'ingegno viene meno e quel poco che il poeta riuscirà a dire spera sia sufficiente per

¹⁸ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 346.

ottenere un qualche segno di pietà da parte dell'amata. Qui il discorso poetico verte interamente sui sentimenti provati di fronte alla bellezza femminile e ai tormenti che essa provoca nel cuore dell'amante, sui contrasti interni («l'incendio e 'l gelo») e sulla difficoltà del mascherarli, sull'amore e sulla speranza che la donna possa concedere al poeta una qualche forma di attenzione.

Cambia totalmente l'intento nell'ultima edizione, in cui il sonetto d'apertura è dedicato ad una figura ormai "cenere": alla speranza che le poesie potessero avvicinare l'amata e potessero farle nascere in cuore una corrispondenza d'amore, si oppongono le «ceneri della sua donna» e il riconoscimento che è «errore» fermar la propria mente nelle cose terrene.

Ecco che le *Rime amorose*, e l'intera raccolta del 1638, prendono avvio dal compianto della donna amata e dalla consapevolezza che l'uomo ha bisogno di rivolgersi al cielo per sperare in qualcosa che possa davvero durare in eterno. L'amore terreno è, ancor prima di essere raccontato, superato. Le rime che seguiranno saranno testimonianza di ciò che è stato, ma sarà la conversione, l'essersi rivolto verso nuovi orizzonti, il vero centro poetico; giusto destinatario dell'affetto del poeta è il cielo, unico che resiste alle «lime del tempo».

Io de le amate luci al vivo Sole
credea portar queste amorose rime,
mostrando il fior de le speranze prime,
ma l'empia morte, per mio mal, non vuole. 4

Ceneri, dove Amor ritornar suole,
se qualche senso di pietà v'imprime,
a voi le porto, e voi contra le lime
del tempo al mio desir bastate sole. 8

Come il mio foco ancor serbate in vita,
onde ha la fiamma mia lo stesso ardore,
così la fama in voi fia custodita. 11

Ma (quel ch'è meglio) pur piango l'errore,
ché se tanta bellezza a terra è gita
stolto è s'al ciel non si rivolge il core. 14

Oltre ad assumere una valenza proemiale e morale, questo componimento assomma molti dei temi che verranno affrontati lungo la raccolta, non solo nella sezione amorosa. Potremmo dire che funge da compendio del percorso poetico accettiano e delle tematiche per lui significative.

La personificazione del sole al primo verso tornerà inizialmente per indicare, come qui, la donna amata, i cui occhi splendono e fanno innamorare, e in seguito alla conversione indicherà Dio, unica fonte di eterna luce; la morte sarà prima nemica, perché toglierà dalla terra l'oggetto del desiderio del poeta, e compagna poi, quando la si riconoscerà non come fine, ma come definitivo passo verso il Signore; il termine «ceneri» del verso 5 è interessante non solo per il suo valore semantico e per la ripetitività con cui Accetto lo utilizza, ma è anche il simbolo dell'attenzione dell'autore al suo tempo e ai cambiamenti in atto (non si trovava usato, infatti, nella tradizione petrarchesca). Il poeta è costretto a dedicare le sue rime alle ceneri dell'amata, morta anzi tempo, perché il sentimento non è scemato. Il tempo porterà ulteriori sofferenze, ma l'amante crede che anche solo il ricordo della donna possa recargli qualche conforto.

Nella prima terzina, un'allitterazione distribuita nei tre versi mette in risalto le parole chiave: «foco», «fiamma», «fama», tutte con l'accento tonico posto nella quarta sillaba del verso; l'incendio d'amore è un topos in poesia, spesso abbinato al "gelo", contrapposizione ossimorica di petrarchesca memoria; la fama, infine, è quel desiderio di essere ricordato oltre la morte, grazie alla sua produzione letteraria.

L'ultima terzina verrà sviluppata nella raccolta a partire dalla sezione morale, dove si riconosceranno gli sbagli compiuti, si chiederà pietà e si comincerà a rivolgere il pensiero e il cuore al cielo. La bellezza è effimera, per quanto sia stata donata in abbondanza ad alcune creature, mentre tutto ciò che appartiene al cielo è eterno ed è lì che il cuore dell'uomo può trovare pieno appagamento e pace.

Fin dalla prima edizione emerge la volontà di rimanere all'interno dell'ortodossia, nonostante non manchino versi esplicitamente sensuali. Questo desiderio di rettitudine è manifestato nelle poesie, ma anche nella nota che segue *L'autore a chi legge*: Accetto, infatti, fa un piccolo appunto, in cui sottolinea che «Delle voci fato, fortuna, sorte e simili, ho voluto prender l'uso in quella maniera, che vagliono per ornamento de' versi: ond'affermo di riportarmi al senso, con che l'intende la Cristiana Religione». Con il tempo, anche la morale accettiana maturerà, vista l'intera sezione dedicata alle rime morali nel 1638 e vista la maggiore attenzione ai temi legati a quest'ambito, che porta all'esclusione dell'«amore come tripudio dei sensi, o come desiderio e memoria di questo godimento»¹⁹. Si acuisce, con il passare degli anni e il giungere della maturità, un ideale

¹⁹ M. Scotti, *La lirica di T.A.*, p. 348.

di perfezione morale e religiosa: per questo, il tema dell'amore è ridimensionato, vengono escluse le sfaccettature più terrene e voluttuose e più in generale, qualsiasi componente che potesse inficiare la visione cristiana della realtà, come il pessimismo senza possibilità di riscatto o l'idea del suicidio.

Oltre all'eliminazione, altra manovra tipica è la ripresa di poesie dalle edizioni precedenti, ma previa accurata revisione stilistica, con l'introduzione di forme più studiate e rigorose, più volte con asincronismo tra sintassi e schema metrico (su lezione del Sannazario e del Casa); inoltre, per rispondere alla volontà dell'autore di maggiore «castigatezza»²⁰, spesso vengono cambiati anche i titoli, più sobri e generici.

Classicismo dinamico

Il primo ad usare il termine «classicismo dinamico» per definire la poetica di Accetto è stato Amedeo Quondam, in un breve commento alla sua produzione poetica.

Come fa notare lo studioso, è evidente che maestro dell'Accetto è il Petrarca, ma le riprese dall'antico poeta non si limitano ad essere un semplice calco: «il petrarchismo è lezione di dignità e misura»²¹, un filtro che impedisce di oltrepassare i limiti dell'ortodossia poetica. Se da una parte Accetto sente l'esigenza di rimanere entro determinati confini – forse perché credeva non sarebbe stato in grado di fare con successo qualcosa di diverso –, dall'altra si sente stretto nella morsa della tradizione. Quando si muove nell'alveo dei grandi autori del passato, non esaurisce tutte le sue capacità: correva il rischio di ridursi ad essere un imitatore, ottimo forse, ma incapace di lasciare quella propria «orma» nella storia, per lui così importante. È probabilmente con questa consapevolezza e per l'influenza delle novità letterarie contemporanee che il poeta si apre, con moderazione e circospezione, ad una maggiore dinamicità. Presenta immagini e termini più realistici, situazioni affettive di più ampio respiro, versi più dinamici: si apre al barocco, guadagnando concretezza, originalità e personalità lirica.

L'apertura a elementi tematici dinamici non implica di conseguenza l'accelerazione delle strutture formali della scrittura poetica accettiana, che resta sostanzialmente omogenea nella sua adesione a una cifra classicistica regolare²².

²⁰ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 349.

²¹ *Ib.*, p. 353.

²² A. Quondam, *Il classicismo dinamico di T.A.*, p. 283.

Oltre all'influenza del petrarchismo, Accetto modella spesso il suo lessico su Dante, sul Bembo, sul Della Casa, su Galeazzo di Tarsia, sul Tasso. La frequentazione dei classici permette alla sua poesia di non scadere nella «ricerca del nuovo e dello stupefacente: di qui quella essenzialità disadorna»²³, lontana dalle esagerazioni del barocchismo, bandiera presso cui si radunavano molti letterati al tempo. Croce, commentando la prima edizione delle *Rime*, l'unica da lui conosciuta, afferma che «i suoi versi non hanno nulla o quasi del barocchismo, che imperversava allora in Italia: sono forse talora un po' prosaici o un po' gracili, ma schietti e seri, e dimostrano un animo fine»²⁴. Sicuramente le *Rime* del 1621, rispetto alle altre, presentano meno caratteristiche ascrivibili al gusto secentista, ma di certo, come sosterranno tutti i commentatori successivi, Croce aveva una visione solo parziale del lavoro dell'Accetto.

Se lo sfondo rimane sempre quello della tradizione classica, in particolare petrarchista, non è meno importante notare come numerose siano le rielaborazioni, che si situano tra i due poli di Della Casa, scelto per la sua *gravitas*, e del Tasso. Non mancano le riprese anche dal Marino, il quale, però, è sempre «tenuto sotto controllo. Accostato con circospezione»²⁵, proprio in virtù dell'ideale di «misura» che la lettura dei poeti antichi aveva instillato in Accetto.

Questo suo classicismo dinamico è la condizione che, tra l'altro, distingue il nostro poeta dagli autori che appartenevano all'Accademia degli Oziosi: le tre edizioni delle *Rime* nascono sicuramente in dialogo con la visione dell'istituzione napoletana, ma non si possono annoverare tra le produzioni pienamente oziose. L'Accademia aveva proposto una ridefinizione dei modelli poetici, capeggiata da Basile, che aveva recuperato il petrarchismo del Bembo e del Casa e la lezione del Tasso, componendo un libro di concordanze pubblicato nel 1618. L'impressione, se si leggono attentamente le *Rime*, è che Accetto si sia formato sul Tasso e abbia tenuto presente le concordanze del Basile, ma che, allo stesso tempo, leggesse anche i componimenti del Marino, coniugando così tradizione e innovazione.

Il classicismo si manifesta a partire dalla disposizione delle rime nel primo canzoniere, secondo la lezione petrarchesca, e si snoda lungo tutta la raccolta, nella ripresa di epiteti e situazioni già presentati dagli antichi poeti; il dinamismo, invece, riguarda soprattutto i

²³ M. Scotti, *La lirica di T.A.*, p. 354.

²⁴ B. Croce, *Torquato Accetto e il trattatello «Della dissimulazione onesta»* (1928), in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, p. 94.

²⁵ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, in T. Accetto, *Rime amorose*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1987, p. XX.

temi trattati, i titoli, che nelle loro modifiche testimoniano un inasprimento del senso di disillusione, l'utilizzo delle figure retoriche e della sintassi.

La parabola delle edizioni delle *Rime* finisce per acquistare il significato storico di definizione del diagramma di tutt'intera l'esperienza poetica napoletana di primo Seicento nel suo contraddittorio e spesso aggrovigliato spostarsi dal Manierismo al Barocco, attraverso il dialettico intrecciarsi di persistenze classicistiche e di spinte dinamiche²⁶.

Si può affermare che Accetto si colloca in quella che gli storici e i critici letterari chiamano “la crisi degli anni Venti” del Seicento: in questo tempo imperano le spinte contrastanti e numerosi sono gli intellettuali che non riescono a collocarsi in una linea condivisa (letteraria, politica e sociale) e che si vedono costretti a isolarsi, crescendo autonomamente; tra il Manierismo e il Barocco si collocano questi venti anni, quasi una «terra di nessuno»²⁷, che assommano fenomeni diversi, fermenti innovativi e timore nell'osare troppo; non si ha ancora una presa di posizione netta contro il classicismo o di superamento dello stesso, si vive una sorta di impossibilità a rompere definitivamente i confini con la tradizione, ma vi è la percezione che qualcosa sta cambiando e la volontà di esplorare nuovi orizzonti, a volte anche solo per conoscerli, senza poi la necessità di sceglierli.

Le fonti

Ho potuto leggere integralmente le *Rime* del 1621 grazie ad una riproduzione digitale; in questa edizione le poesie non sono numerate, ma per comodità e seguendo l'esempio di Scotti, ad ogni componimento ho assegnato un numero romano, per poter poi distinguere queste liriche da quelle dell'ultima edizione, identificate da numeri arabi.

Non mi è stato possibile leggere la seconda parte dell'edizione intermedia, perché non trovabile né in formato digitale, né presso le biblioteche iscritte al Catalogo del servizio bibliotecario nazionale (OPAC SBN). Nonostante ciò, ho potuto colmare alcune di queste lacune grazie all'edizione moderna delle *Rime* del 1638, curata da Edoardo Ripari, in cui è riprodotta anche qualche poesia appartenente a questa raccolta intermedia; inoltre, nell'appendice redatta dal curatore sono riportate le varianti di tutte le poesie, che mi sono state utili per alcuni confronti tra le tre edizioni del canzoniere accettiano.

²⁶ A. Quondam, *Il classicismo dinamico di T.A.*, p. 283.

²⁷ *Id.*, *La parola nel labirinto*, p. 272.

Per quanto riguarda le *Rime* del 1638, ho dovuto basarmi su due edizioni: per le *Rime amoroze* ho utilizzato l'edizione critica del 1987 curata da Salvatore S. Nigro, con un'interessante prefazione (*Lezione sull'ombra*), ma senza alcun commento alle poesie; per le *Rime lugubri, morali, sacre e varie* ho utilizzato l'edizione del 2012 curata da E. Ripari per Rizzoli (BUR), la quale non contiene la sezione amorosa, ma comprende un commento alle poesie riportate, una selezione di *Rime scelte*, fatta dal curatore e tratte dalle edizioni del 1621 e del 1626, un'*Appendice* con le varianti e il trattato *Della dissimulazione onesta*. Tutte le citazioni fatte di quest'ultima opera in prosa sono tratte dall'edizione Ripari, in nota indicata come *Do12*.

1. Rime Amoroze

Nell'edizione del 1621 le rime a tema amoroso non sono iscritte in una sezione a loro dedicata, ma si alternano con quelle di diverso argomento; l'autore scelse infatti di organizzare i testi in una sequenza unitaria, senza suddivisioni particolari, nonostante siano ben riconoscibili alcuni passaggi che scandiscono il percorso poetico. Lo schema è quello petrarchesco: dall'innamoramento iniziale e dalla passione in contrasto spesso con l'«ingratitudine» e il rifiuto della donna, si passa alla morte della stessa e alla sua commemorazione nel pianto, per arrivare alla fine all'elevazione del sentimento amoroso a Dio, che ne diventa il destinatario, il soggetto primo che può dare vera pace al poeta.

Il rispetto della tradizione non rischia d'altronde di velare le poesie di una patina monotona o semplicemente ripetitiva, perché Accetto non si accontenta degli orizzonti già conosciuti, ma è in continua ricerca. Non manca, in questo senso, l'ampiamento dello sguardo verso tematiche nuove e il confronto con altre che, pur essendo topiche, vengono affrontate da un punto di vista diverso da quello classico: la «donna allo specchio», di origine petrarchesca, ma ampiamente rimodulata da Tasso, temi che si basano sul rovesciamento della tradizionale descrizione femminile (*Donna bella e povera*, XLI), spesso connotata da una maggiore attenzione alla fisicità e la dinamicità con cui vengono trattati gli attributi della bellezza femminile (occhi, bocca, mano, capelli etc.).

La tradizione non viene rifiutata, ma posta sotto una diversa luce, che testimonia una certa «fluidità nella ricerca poetica dell'Accetto»¹, grazie alla quale il poeta potrà avvicinarsi alla scrittura barocca senza aderirvi completamente. Questi indizi di vicinanza e attenzione alle novità poetiche che stavano maturandosi in quegli anni indicano che già dalla prima edizione cominciò il processo che porterà, in quella definitiva, a scardinare la struttura iniziale dell'opera, approdando all'ordinamento per materia. Una sicura suggestione dovettero esercitarla le *Rime* del Tasso, divise in amoroze, encomiastiche e religiose (postume), e – soprattutto – quelle contenute nella *Lira* del Marino suddivise in tre parti principali e in molte sottosezioni, a seconda dell'argomento affrontato (Amoroze, Marittime, Boscherecce, Eroiche, Lugubri, Morali, Sacre, Varie etc.); anche Giovan Battista Manso, principe dell'Accademia degli Oziosi, aveva scelto questa struttura per le sue *Poesie nomiche*, divise in *Rime amoroze, sacre e morali*.

¹ A. Quondam, *Il classicismo dinamico di T.A.*, p. 281.

La tematica amorosa è forse il più evidente filo conduttore che si snoda tra il trattato in prosa *Della dissimulazione onesta* e le *Rime* accettiane²; più di un commentatore considera la prima una postfazione delle poesie³, che risultano, se così intese, essere il campo primo di sperimentazione e crescita del linguaggio e del pensiero poetico accettiano, diversificatisi nel tempo e approdati in un'opera in prosa.

L'amore è insieme di emozioni che l'uomo non sa e non può dissimulare totalmente; anche il vino, l'ira, il narcisismo non aiutano la dissimulazione⁴, ma sono atteggiamenti che possono essere controllati e migliorati, se riconosciuti, mentre l'amore non sa trattenersi: è una forza che non riesce a essere nascosta o falsata, che spesso non porta gioia e serenità, ma che non può nemmeno essere evitata. L'oggetto dell'amore non è statico, è mutevole, imprevedibile e spesso è motivo di sofferenza; eppure anche la mancanza di esso non porta tranquillità interiore, perché il desiderarlo è movimento insito alla natura umana.

1.1 Il paradosso d'amore

L'innamoramento e la passione che ne consegue furono percepiti dal poeta come forze naturali imprescindibili per l'uomo, il quale, pur cercando di resistervi, non può rinnegarne l'esistenza e il potere travolgente: il contrasto e il paradosso sono loro ramificazioni, loro linfa vitale.

È soprattutto nelle *Rime* del 1621 e del 1626⁵ che Accetto veicola l'idea di una perenne contrapposizione per cui l'amore riesce ad essere, allo stesso tempo, piccolo e grande, nascosto e palese. L'esito di queste riflessioni si trova esposto in modo molto chiaro nel capitolo XIV – *Come quest'arte può star tra gli amanti* – del suo trattato, in cui riflette sull'applicazione della dissimulazione nel campo delle relazioni amorose.

Accetto comincia il capitolo illustrando l'antitesi tra la piccolezza d'amore, che gli permette di insinuarsi in ogni più remoto angolo del cuore umano, e la sua grandezza, che lo fa essere sempre, in un modo o nell'altro, manifesto. Per spiegare questo concetto

² Cfr. G. Manganelli, *Presentazione*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983.

³ Cfr. S. S. Nigro, *Usi della pazienza*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Einaudi, Torino, 1997, p. XXII: «la *Dissimulazione onesta* comincia là dove finisce la “verità” delle *Rime*»; B. Croce, *T. A. e il trattatello «Della dissimulazione onesta»* (1928), p. 99; G. Manganelli, *Torquato Accetto* (1983), in *Laboriose inezie*, Milano, 1986, p. 14.

⁴ Cfr. *Do12*, cap. VI, p. 27: «Quelli in chi prevale il sangue o la malinconia o la flemma o l'umor collerico, è molto indisposto a dissimulare»; cap. XIII, p. 43: «l vino è molto contrario alla dissimulazione».

⁵ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XIV.

utilizza una similitudine: come una casa colpita da un incendio si riconosce dalle fiamme che si scorgono dalle finestre e dal tetto, così Amore, quando «prende stanza ne' petti umani», avvampa e brucia e ogni gesto esterno, dal sospiro al pianto, dallo sguardo all'incarnato pallido, «va vestito con abito d'amore»⁶.

Il capitolo XIV del trattato si può considerare collegamento diretto tra l'opera in prosa e le *Rime*, non solo per la tematica affrontata, ma anche per il lessico usato: in molte liriche il fuoco è termine di paragone nel momento in cui si parla del sentimento amoroso e degli effetti che esso produce in chi lo prova. Fiamme, fumo, cenere sono compagni di chi ama e fatica a domare l'incendio interiore provocato dalla passione.

«L'amore è incontinenza. E soprattutto combustione interna»⁷: «incendio» è la parola che apre la prima edizione delle *Rime*, e che chiude quella del '38. A rendere ancora più pregnante il concetto che si vuole rappresentare, è in entrambe le occasioni (il sonetto è lo stesso, nonostante alcune varianti) il suo accostamento ossimorico – del resto tipico nella lirica amorosa – al «gelo»⁸.

L'incendio e 'l gelo ascoso entro al mio petto,
che di fuor sempre accolse inutil pianto,
già tentai risonar con dolce canto
per trar dal mio dolor qualche diletto⁹. 4

L'amore è contrasto, vicinanza di opposti, è fuoco e gelo: la contrapposizione tra spinte diverse abita il petto dell'amante-poeta, che tenta di nascondere gli effetti, ma allo stesso tempo sente il bisogno di liberarsene. Lo strumento con il quale il poeta può cercare di alleggerirsi dalla sofferenza che abita l'intimo è il «dolce canto» del suo inchiostro.

L'incendio torna nel primo endecasillabo del madrigale LXX, preannunciato dalle «fiamme» del titolo, *Non ha potuto nascondere le sue fiamme*:

Già tentai di celar l'incendio mio
a colei che m'accende,
e lieta ogn'or m'offende.
Ma poiché i mesti lumi
dentro gli amari fiumi 5

⁶ *Do12*, cap. XIV, p. 47.

⁷ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XIV.

⁸ Cfr. T. Tasso, *Rime*, 160, vv. 7-9: «ahi! Soavi ben furo e dolci i raggi / ch'accenser già ne l'alma il dolce foco / struggendo il gelo interno in caldo rivo»; 911, v. 1: «Signor, ben può l'ardore e 'l gelo interno»; Petrarca, *Rvf*, 147, v. 12: «freddo foco».

⁹ *Rime*, I.

compiangerlo, ma la sua «spoglia incenerita» non potrà ormai più udirla e trarre beneficio dai suoi lamenti. Lo stesso tipo di fantasia, in cui il poeta immagina la sua donna far visita al suo sepolcro, si trova nella terza stanza di *Rvf* 126, *Chiare, fresche et dolci acque*. Laura forse un giorno si recherà nel luogo dove l'amante usava trascorrere le sue giornate, ormai «mansueta» – «pietosa» in Accetto – e non più altera, ma si accorgerà che ormai è troppo tardi per cercarlo, perché «già terra in fra le pietre», cioè morto e coperto dalla lapide. In Petrarca, a differenza di Accetto, però, i dolci sospiri dell'amata possono ancora portare del bene, perché hanno la possibilità di far «forza al cielo» e impetrare il perdono e la grazia divina; nel sonetto 94 appare chiaro, invece, lo sconforto e l'inutilità dei lamenti per un uomo che ha terminato il corso della vita senza poter godere dell'attenzione femminile che si sarebbe meritato:

Sovra questa mia spoglia incenerita,
se mai farà pietosa alcun lamento,
voce sarà solo commessa al vento
e da le dure pietre invano udita.

8

Tasso, in un sonetto dedicato alla morte della moglie del conte Ferrante Tassoni (548), aveva scritto: «O tu che passi e 'l guardo a i marmi giri / ch'alzò Ferrante a la diletta moglie, / e le già fredde e *incenerite spoglie* / vi pose», usando lo stesso sintagma nominale scelto da Accetto.

Non possiamo però fare a meno di notare che anche Marino scelse le stesse parole per i resti mortali della madre:

Torno piangendo a riverir quel sasso,
ove chi nove lune in sen mi chiuse,
chiuse lasciò le *'ncenerite spoglie*¹⁴.

Secondo Nigro, Accetto ha probabilmente tratto proprio da quest'ultima poesia il sintagma. La prova che accerterebbe questa affermazione si trova nel sonetto CXL presente nelle prime due edizioni delle *Rime*, dedicato alla morte dell'amata. Ai versi 3 e 4, infatti, la «spoglia incenerita» è legata al verbo “lasciare”: «la bella spoglia incenerita / *lasciò* madonna», cosa che non si verifica in Tasso.

¹⁴ G. B. Marino, *In morte di sua madre*, in *La lira*, II (*Madriali e canzoni*), 181, vv. 1-3.

La vicinanza tra le due poesie è palese, ma non va dimenticato che il Marino scelto da Accetto è sempre tenuto sotto controllo, «accostato con circospezione, da una postazione strategica ubicata tra Casa e Tasso»¹⁵.

Dal Casa, il nostro poeta mutuerà invece le «bellezze incenerite e arse»¹⁶, citate nel sonetto lugubre 12 e nel 36 dell'acasiano, dedicato a Elisabetta Quirini, donna amata dal Bembo, ma sposata con un nobile veneziano. In quest'ultimo tali bellezze sono attribuite di Semele, folgorata dall'abbraccio di Giove che lei stessa aveva chiesto; in Accetto, invece, la «bellezza incenerita» è riferita alla donna amata ormai morta che viene pianta con lacrime che «nulla asciugare vi può, nulla ritiene / più le vostre onde»¹⁷.

In qualità di verbo compare nelle poesie amorose 58 e 107, in riferimento alla condizione dell'amante, per cui Amore, annidatosi nel volto dell'amata, si compiace d'incenerire il petto del poeta «nel duro male», nel momento in cui gli sguardi si incontrano. L'amante, a sua volta, nonostante la sofferenza, si sente appagato, perché «è miserabil sorte / nudrir il foco senza il suo splendore», è quindi necessario che ci sia comunicazione tra i due perché il sentimento continui a sussistere.

Come per il sonetto 94, il verbo torna nelle *Rime lugubri* come una sorta di compagno della morte, a ricordare quale sia la fine di qualsiasi corpo umano, destinato a diventare cenere¹⁸. Le «incenerite forme»¹⁹ dell'amata non sono più visibili dal balcone della sua abituale dimora, eppure il corpo compianto ormai ridotto a «cenere e gelo» ancora fa ardere il petto del poeta con «l'usata face»²⁰.

Il sonetto lugubre 8 ha come soggetto poetico il ricordo, dopo la morte della donna, dei dolci momenti trascorsi sulle rive di un fiume che poeta e amata solevano frequentare insieme:

Poi che madonna *incenerita* giacque,
i' lasciai le tue rive amate e care,
dove fôr meco sue bellezze rare,
dove parlò sovente e dove tacque.

8

¹⁵ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XX.

¹⁶ G. Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mimesis, 2014, 36.

¹⁷ *Lugubri*, 12.

¹⁸ Gen 3, 19: «in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem reverteris».

¹⁹ *Lugubri*, 5, v. 8.

²⁰ *Ib.*, 4, vv. 13-14.

Quando il poeta ritorna sul luogo, chiede alle «onde» di “cangiarlo”, perché «l’una e l’altra vena de le lagrime mie non può bastarmi». E con le «acque» il poeta piangerà anche nella sestina lugubre *Sulla perdita in morte della sua donna*²¹, in cui vagheggia la tranquillità dei boschi per sfogare il suo dolore: l’amata era capace, al pari del sole, di «rinovar le frondi» con la dolcezza e la luminosità del suo sguardo, ma ora che i boschi sono privati della sua presenza il poeta ritrova le frondi «aride» e «incenerite».

Le ceneri non sono semplicemente simbolo di morte, ma rappresentano il consumarsi di una vita nutritasi di una passione ardente che come può rinvigorire può anche bruciare e portarla al suo compimento. Spesso, in Accetto come in Tasso, le ceneri sono «fredde»²², in contrasto con quel calore che invade il corpo quando si vive e si ama: è l’esito estremo, è lo spegnersi dell’incendio d’amore.

La tradizione veicolava l’idea di un amore che non sa celarsi perché straripa mostrandosi nei cenni, negli occhi, nell’incarnato prima pallido (Amore «preme e sugge le vene»²³) e poi infuocato; è un sentimento che incendia e brucia, provocando sofferenza e pianto.

Il paradosso d’amore era un topos delle dissertazioni “oziose”: lo ritroviamo tra i *Problemi* affrontati nell’Accademia e riassunti dal segretario Francesco de’ Pietri: il problema XLIX pone la questione di quale sia la passione interna che maggiormente si manifesti all’esterno e sia, di conseguenza, più difficile da nascondere. La risposta risulta essere subito chiara: «quella par che si dimostri maggiormente, che sarà più potente, e men celabile, quale appunto è la passione amorosa»²⁴; gli stessi dèi dei romani non erano immuni dalle lusinghe d’amore, che non cessano nemmeno di fronte alla malattia e alla morte²⁵. Quest’opera viene data alle stampe nel 1642, ma già il principe ozioso Giovan Battista Manso aveva dedicato al tema il *Paradosso secondo*, nel decimo dialogo dell’*Erocallia overo dell’Amore e della Bellezza* (1628) in cui sosteneva che le donne dovessero amare coloro i quali meno le amavano.

Accetto, però, si spinge oltre e nella *Dissimulazione onesta* si sofferma sulla dicotomia tra essere e apparire: l’amore richiede segretezza per rispettare la via della virtù e

²¹ *Lugubri*, 10.

²² Cfr., *Rime*, XXXIV, v. 13; *Amorose*, 54, v. 12; *Morali*, 19, v. 33; T. Tasso, *Rime*, 808, v. 6; 1221, v. 203; 1323, v. 9; 1476, v. 13.

²³ *Amorose*, 7.

²⁴ Francesco de’ Pietri, *I problemi accademici ove le più famose quistioni proposte nell’illustrissima Accademia degli Oziosi di Napoli si spiegano*, XLIX, Napoli, Francesco Savio, 1642, pp. 135-37.

²⁵ *Ib.*

dell'onestà, ma il tacerlo tormenta gli amanti che «con gran fatica si riducono a portar intiero il manto che ha da coprir tanti affanni»²⁶.

È grazie al percorso sviluppato nella scrittura delle *Rime* che Accetto approda a questa affermazione, che non può che essere poetica, nella ripresa di lemmi (il «manto» è di discendenza tassiana²⁷) e nella sintassi (*il manto che ha da coprir tanti affanni* è un endecasillabo, legato in assonanza al titolo del capitolo *Come quest'arte può star tra gli amanti*).

D'altra parte, l'amore, se rivolto ad un soggetto degno, può trasformarsi in consolazione e spinta alla vita. Questa visione positiva del sentimento amoroso caratterizza l'edizione del '21 e, in particolare, la sua ultima parte. Sarà quasi assente, invece, nell'edizione del '38 che, come vedremo, trasmetterà una maggiore disillusione e la consapevolezza dell'impossibilità di amore «come passione e salvezza, come possesso e dialogo»; è un sentimento «sconfitto, negato, denegato, amaro»²⁸.

Questa prospettiva, secondo Manganelli, accomuna Accetto a Della Casa, autore che sempre tornerà nelle sue scelte linguistiche e tematiche. Ne deriverà l'assunto che amore è errore perché non porta pace interiore né tantomeno verità, dato che spinge ad ignorare «che il desiderato corpo “dissimula” la propria vocazione al disfacimento»²⁹. Non rimarrà che elevare lo sguardo a Dio: solo in Lui c'è vera possibilità di trovare pace.

1.2 La libertà in amore

Nella prima edizione è lampante il desiderio di amare e allo stesso tempo di preservarsi dalla crudeltà d'amore. Accetto, per questo, non si dedica ad un'unica donna: se l'amata gli provoca dolore con il suo orgoglio o la sua indifferenza, l'uomo si volge altrove, consapevole che la sofferenza e un possibile rifiuto non spengono il fuoco che Amore accende. Il poeta non può, infatti, fare a meno di riconoscere «l'alte bellezze» della passione e le «dolcezze sue quasi infinite»³⁰:

Occhi miei, queste son l'alte bellezze,
che pur nel pianto vi scoperse Amore;
ma davan quelle lagrime dolcezze

²⁶ *Do12*, cap. XXII, p. 66.

²⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, III, 19, vv. 1-2.

²⁸ G. Manganelli, *Presentazione*, p. 141.

²⁹ *Ib.*, p. 142.

³⁰ *Rime*, CXLIV, v. 135.

di che temprava i suoi tormenti il core³¹.

Allo stesso modo, rivolgendosi ad Amore, gli promette fedeltà e costanza nel suo desiderio; sarà pronto a sopportare i «vaghi strali» con i quali il sentimento potrebbe ferirlo, l'anima dell'amante «d'amar non partirà pentita» e il cuore si manterrà sempre fedele, fino alla sua morte.

E tu ben sai, ch'a me pace non diede
tua destra ancor, né da sperar ho molto
e pur ti segue il cor con tanta fede³². 11

L'uomo non demorde di fronte alla fine di un amore:

Che debbo far? Già vinto il mio dolore,
già sciolta l'alma da le sue catene,
poi ch'empia donna troppo ingiuste pene
diede gran tempo a un amoroso errore. 4

Lontano dal mio dolce, almo Signore,
finirò col tormento anco la spene?
O lui pregar convien, ch'ove ritiene
tanti altri servi, accoglia anco il mio core, 8
stringa altri nodi e fia pur nuovo il laccio?
Ch'ivi mi legghi con men dura sorte,
onde fia caro l'amoroso impaccio. 11

Quella ch'io tanto amai fu la mia morte
però non biasmo Amor né lo discaccio.
Anzi libero torno a le sue porte»³³. 14

Il sonetto è la risposta alla domanda – modellata su un celebre verso di Petrarca (*Rvf* 268, 1) – che il poeta si pone al primo verso: il tormento amoroso è finito, l'amante ha abbandonato la cagione del suo dolore e si è liberato dai suoi lacci, ma la fine di un amore dovrebbe essere anche il punto d'arrivo e morte della speranza? No, si risponde l'uomo: è pronto ad altri «nodi», ad altri lacci più dolci e per questo non ripudia il sentimento provato, ma lo supera e si presenta alle porte d'amore, pronto a varcarle nuovamente. Questo sonetto fa parte di un insieme di componimenti sul tema della libertà dall'amore maligno e crudele, che comprende le poesie CII, CIII, CIV, CVI e CVII.

³¹ *Rime*, CXXVII, vv. 1-4.

³² *Ib.*, II (80), vv. 9-11.

³³ *Ib.*, CV.

Data l'ingratitude dell'amata, il poeta lascia «la bella e giusta impresa» che non vale più la pena proseguire, soprattutto di fronte ad una donna che segue le sue «voglie» senza dare attenzioni a chi davvero la ama. Il sonetto CII termina con una terzina che preannuncia i componimenti successivi: il poeta vive ancora la sofferenza dell'abbandono, ma riconosce che presto sarà in grado di lasciarsi tutto alle spalle senza, d'altro canto, dimenticare.

Sappi, crudel, ch'io finirò le doglie,
e 'l tempo, ch'asciugar deve il mio pianto,
avrà del tuo diletto anco le spoglie. 14

Nel componimento successivo, il poeta pur incontrando la trascorsa fiamma per cui ha versato «lagrime amare», non prova più «martire» e si sente slegato dal laccio che lo aveva imprigionato; la consapevolezza che traspare è che l'uomo si può dichiarare veramente libero solo nel momento in cui il dolore provato e gli errori commessi vengono compresi, acquistano un senso, quando anche la rabbia e l'irritazione, oltre alla sofferenza, scompaiono dall'animo:

Libero or sono, e 'l laccio ove fui cinto
rotto non è da l'ira e dal furore,
ma la ragion del danno e del dolore
lo scioglie, e 'l grave ardor rimane estinto. 8

Una volta estinta la «face» dal petto, al poeta rimane solo la memoria che «l'istoria del mio mal porta dipinta»; per un attimo pensa che la cosa migliore sia quella di pentirsi, di biasimare il tempo sprecato volontariamente, ma nei versi 7-8 giudica l'idea del pentimento una «follia»: non ha senso crogiolarsi in un passato tormentato, sarebbe passare da un errore ad un altro.

Stassi la mente di pentirsi accinta,
anzi pronta a biasmar l'opra molesta,
poi dice: altra follia sarebbe questa
e d'un in altr'error n'andrei sospinta. 8

Lascio dunque d'amar, ma non mi pento
d'aver amato: o miei sospiri, o pianti,
o mia fede, o mio strazio, o mio tormento 11
di voi mi lodo³⁴.

³⁴ *Rime*, CIV, vv. 9-12.

Il poeta non vuole essere schiavo e, liberamente, sceglie ancora l'amore.

Appare evidente lo stretto rapporto tra questi versi e il sonetto proemiale petrarchesco, seppur in senso antifrastico. Il «primo giovanile errore» di cui parla Petrarca è diverso da quello accettiano: per il primo si tratta dell'amore per Laura come creatura terrena e quindi, in maniera più ampia, per tutti quei beni che non sono eterni; per il secondo si tratta, in prima istanza, dello sbaglio per aver donato il suo amore ad una persona indegna e, in secondo luogo, per l'aver desiderato redimersi per tale sentimento. Non ci si deve pentire, né biasimare, se la passione amorosa ha sviato il percorso di vita dalla retta via: tutto ciò che il poeta ha provato in quei momenti, dallo strazio al dolore alla fedeltà mantenuta invano, non va rinnegato, perché fa parte della sua esperienza umana; ciò che importa è accorgersi del «mal» vissuto e volgere nuovamente lo sguardo verso un orizzonte di possibile felicità, cercando di non ripetere l'errore. Se, quindi, i «sospiri» con cui un tempo Petrarca «nudriva 'l core» lo fanno vergognare e pentirsi per aver dedicato così tanto tempo a un semplice «breve sogno», i «sospiri» di Accetto sono «dolci vantì» di cui compiacersi, perché monito per il futuro.

Ritorna nella didascalia del sonetto accettiano CVI questa positività nei confronti dell'«amoroso errore»: *Ritornando a mirar la donna abbandonata, non è perchè la riami, ma per rallegrarsi del travaglio passato in amarla.*

Il poeta gioisce e loda il cielo per la libertà ritrovata, non dimenticando però i «già passati affanni», ripercorrendo con la memoria «le fatiche e i danni», in modo che rimangano fissi nella mente e siano esortazione a non camminare più per le pericolose strade di un amore ormai finito.

Qui provai d'empio Amor tutte l'offese:
di qua passava del mio pianto il Rio,
qui lodo il ciel, che libertà mi rese³⁵.

14

Torna l'importanza del fare memoria anche nel sonetto CVII, in cui si ricordano le pene sofferte, il loro superamento e l'ingiustizia di una vittoria nei confronti di un uomo innamorato, sottolineata da una rima al mezzo identica e da una forte allitterazione di “v”:

Tuo stral non mi percuote,
e se vincer solea con dolci vantì

³⁵ *Rime*, CVI, vv. 12-14.

non è vera virtù vincer gli amanti³⁶.

Oltre alla libertà si rischia di perdere se stessi se ci si abbandona completamente al sentimento amoroso. È quanto afferma il poeta nelle prime stanze della canzone *Accusa Amore e la sua donna e poi gli scusa*, in cui riconosce di aver messo «in oblio ogni affetto di pace e di riposo»:

Veggio ch'i' per Amore
(oimè piangendo il dico) 10
a me stesso nemico
divenni, e me lasciai seguendo lui.
Però di quel che fui
mi pento, e del mio ben son fatto amico;
e prego il mio pensier che non rifiute 15
la cara libertate e la salute³⁷.

L'amore rischia di essere totalizzante e dannoso, eppure l'anima non sa allontanarsene definitivamente. Pietro Bembo aveva espresso lo stesso concetto con chiarezza: «bramo libertate e corro al gioco»³⁸. Per questo contrasto interno Accetto sarà costretto a contraddirsi e nella quinta stanza accetterà le sofferenze d'amore:

e benchè i' viva in pianti,
sappi ch'a più gentil o più dolce uso,
per non restar deluso,
volger non potrei gli occhi.

Le lacrime sembrano avvolgere il poeta di una qualche dolcezza che rincuora l'animo, le pene sono «soavi», ma nello stare accanto all'amata si rende conto di perdere un po' se stesso³⁹. Si pentirà nuovamente di essersi abbandonato ad Amore, in particolare nelle ultime pagine del suo canzoniere, dove lo sguardo sarà rivolto verso il divino:

Io, ch'era da me stesso anco lontano
per seguir troppo una speranza infida,
acciò che del mio fallo altri non rida,
in me ritorno e sprezzo il disir vano. 4

³⁶ *Rime*, CVII, vv. 8-10.

³⁷ *Amorose*, 79, vv. 9-16.

³⁸ P. Bembo, *Rime*, 43, v. 10.

³⁹ *Amorose*, 51, vv. 5, 13-14.

Eppure, nonostante il pentimento, nell'ultimo verso del sonetto, l'«error de le fallace vie» viene nuovamente connotato come «dolce»⁴⁰.

Spesso in Accetto ricorre la parola “languore”, che indica «l'effetto morbido e insinuante che la donna produce nello spirito, fino a offuscare il senso della vita e a destare un desiderio di annientamento»⁴¹. È proprio per questo che il verbo compare accompagnato da «morte» o sofferenza, a sottolineare gli effetti negativi che può provocare il sentimento amoroso: il cuore del poeta «languisce a morte»⁴² mentre l'amata si dimostra sorda e cieca ai «mille segni» che testimoniano il «languire», non rispondendo alle richieste d'aiuto che le vengono rivolte⁴³; l'anima del poeta «giace e langue» sul candido petto dell'amata, ma una volta rimasto solo quella dolce sensazione svanisce e si ritrova ad essere «essanguè», corpo al quale ormai Amore ha “tratto il sangue”⁴⁴; «l' languisco, mia vita» sospira l'amante chiedendo pietà a quegli occhi che spera di poter vedere «non più spietati», ma compassionevoli e affettuosi⁴⁵.

Non si possono negare, d'altronde, le motivazioni che spingono l'amante ad essere disposto a sopportare tutto ciò. La sua condizione, spesso dolorosa, può essere accompagnata da un certo diletto, gli affanni di un cuore innamorato possono rivelarsi dolci a provarsi.

I' so che mi consumi e mi condanni
a languir sempre e sospirar d'amore:
bella nimica mia, per questo core
so che pensi trovar più duri affanni. 4

Ma così dolci gli amorosi danni
provo, e tanto mi piace il mio dolore,
ch'in me cessa la pena, in te l'errore,
e son felici alfin tutti gl'inganni⁴⁶. 8

Ritroviamo una certa ambiguità: amore non è né desiderio spirituale di una creatura la cui bellezza sembra raggiungere perfezioni divine, né mera attrazione carnale. Si tratta di una forza sconvolgente che travolge l'uomo rendendolo insicuro, spingendolo ad

⁴⁰ *Rime*, CXLVII.

⁴¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 369.

⁴² *Ib.*, 107.

⁴³ *Amorose*, 117.

⁴⁴ *Ib.*, 96 (XXX); cfr. anche 58, vv. 9-11: «Tigre già non sarà che non aprisse / con mesti sguardi lagrimose vene».

⁴⁵ *Ib.*, 114 (LXXXVIII).

⁴⁶ *Ib.*, 49.

a visioni quasi mitiche, come nel sonetto amoroso 44. Qui il poeta rimane in silenzio insieme alla natura per ascoltare il dolce canto «ch'è d'amor non vile» e che si propaga attraverso l'aria nei pressi del mare; forse una Sirena è stata lì mandata e

Già di rigido mostro in lei sol pare
il bel piè quando fugge, e morte e pena
lascia del pianto altrui ne l'onde amare. 14

Ma è nei componimenti in cui l'amore si mostra carceriere che toglie indipendenza e prestigiatore che inganna, allontanando il poeta dalla verità e da se stesso, che si leggono alcune fra le pagine più felici della poesia accettiana. Lasciandosi dominare dalle passioni si rischia di perdere la saggezza di una vita basata non sugli eccessi, ma sull'equilibrio interiore; la passione amorosa ostacola la dissimulazione onesta, traspare dal volto e gli atteggiamenti tradiscono chi la prova, oscura la vista, diventa filtro opaco che vela la verità. Liberarsi dai lacci di Amore diventa quindi «un ripossedersi dopo una dispersione vana»⁵².

Non sempre, però, Accetto si discosta dal gusto del tempo e sulle orme del Tasso e del Marino non rifiuta l'accostamento di piani diversi, come il morale e il sensuale.

Nel sonetto 20, il poeta sottolinea come sia attraverso le bellezze mortali che si arriva a contemplare quelle divine⁵³, in un processo di salita in cui l'uomo deve sempre guardare verso l'alto, alla meta, per non rischiare di adagiarsi e accontentarsi di godere delle dolcezze terrene.

La scala, ond'al ciel va l'anima mia,
gradi ha di perle e di coralli e d'oro,
e pur concorre a sì nobil lavoro
un par di stelle per mostrar la via. 4
[...]

Ma lieve dee salir per tal beltade,
chè se 'l piè ferma un poco, o 'ndietro pensi,
a Dio non giunge e negli abissi cade. 14

È tuttavia difficile resistere alla «beltade» femminile e dei piaceri terreni e il poeta non manca di sottolinearne la fatica anche di fronte a un giovinetto che sta ragguagliando sull'argomento.

⁵² M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 371.

⁵³ Cfr. Petrarca, *Rvf*, 360, vv. 143-44: «le cose mortali, / che son scala al Fattor».

Semplicetto garzon, ch'hai nel bel volto
 Amor impresso e pur nel petto il chiudi
 e tutto intento agli amorosi studi
 sei di Donna gentil nel seno accolto, 4
 mira le fiamme, ov'ancor giaci involto
 ed in opra fallace indarno sudi;
 crescon i lacci più tenaci e crudi,
 né sen'accorge 'l senso audace e stolto. 8
 La tenerella mente, il molle core
 al ciel deh volgi e ti sia nobil vanto
 finir in su 'l principio il folle errore. 11
 So che di tua vittoria è spoglia il manto
 de la più bella che lusinghi Amore,
 ma vien da breve riso un lungo pianto⁵⁴. 14

Il ragazzo destinatario degli ammonimenti sta per essere sommerso dalle pene d'amore: per salvarsi dovrebbe liberarsi del sentimento che prova, rivolgendosi a Dio perché lo aiuti. Freno al sollevare lo sguardo al cielo è la creatura bellissima di cui si è invaghito che, però, solo momentaneamente gli dà gioia mentre a lungo andare sarà il tormento a prendere il sopravvento.

Nelle *Rime* del '21 non è celato il desiderio fisico che la donna ispira all'amante e forte è la componente sensuale. Questo aspetto non è indice di «una fantasia morbosamente compiaciuta del peccato, o di una istintiva e gioiosa sete di vivere liberamente secondo le leggi della natura»⁵⁵, quindi non contrasta con la morale accettiana e il suo senso di misura ed equilibrio; la donna è rispettata nella sua femminilità, spesso viene connotata come giusta e onesta (XCVII) e viene ammonita nel momento in cui si lascia andare ai sensi o non sceglie tra gli amanti.

Tra i componimenti della prima edizione, insistente è la presenza del letto come simbolo di intimità e sensualità, luogo di ritrovo per gli amanti o ricordo di giornate felici.

O piume, che 'l mio ben con pronta mano
 coprendovi di bianchi e molli lini,
 d'umori lagrimosi e cristallini,
 vi bagna quando volge il piè lontano. 4
 Ahi, che 'n voi, senza lei, son fatto insano
 e cerco il sonno, e benché s'avvicini,
 non passa di questi occhi entro a i confini

⁵⁴ *Rime*, LVI.

⁵⁵ M. Scotti, *La lirica di T.A.*, p. 348.

ove col pianto mio contrasta invano.	8
Qui di riposo non ritrovo effetto e s'ella meco fosse aver poria	
tra le pietre e le spine albergo eletto.	11
Pur il suo dolce amor, la cortesia, ch'a me compone un sì nobil ricetta, fa con la pena egual la gioia mia ⁵⁶ .	14

Il poeta si ritrova solo nel letto “acconciato” per l’amata che, lontana, non può raggiungerlo; sente il sonno avvicinarsi, ma la malinconia e il pianto lo paralizzano in una veglia insistente che lo spinge a desiderare ancor di più la presenza femminile e ad ammettere che sarebbe disposto a dormire tra «pietre» e «spine» pur di averla accanto, perché con lei ogni pena si trasformerebbe in gioia. Nel primo argomento portato a sostegno del *Paradosso* ozioso II, per cui una donna dovrebbe amare chi meno l’ama, si specifica come gli amanti diventino «miseri», perché acquistano l’amore con «troppo gravi e inopportabili affanni»: il sentimento che provano li costringe all’insonnia, in un continuo «amaro vegghiare» ed è per questo che viene sconsigliato un coinvolgimento totalizzante⁵⁷.

Anche il tormentato amante Petrarca non trovava requie ed era assalito dall’insonnia: il letto diventa per lui «duro campo di battaglia»⁵⁸ notturno, senza però nessun richiamo o eco alla sensualità femminile. Accetto riesce invece a inserire il tema topico dell’amante costretto alla veglia in un incisivo contesto quotidiano, liberandolo da quell’aurea fantastica che aveva assunto in precedenza.

Se all’antico poeta la donna compare in sogno sedendosi accanto a lui «in su la sponda manca» del letto per consolarlo, ad Accetto nessuna visione porta conforto e il «vedovo letto» non è più rifugio degli amanti, ma di «viva morte». Il poeta ripensa alle gioie provate nell’intimità con la sua donna e ne prova dolore: la sua «bellezza ignuda» e il suo dolce petto l’avevano accolto con generosità, ma il ricordo presto svanisce e ciò che rimane è l’«orma» dell’«amato fianco» – segno concreto della passata presenza fisica della donna – che il poeta bacia struggendosi.

[...]

Se del tempo felice in te rinnovo

⁵⁶ *Rime*, LXII.

⁵⁷ G. B. Manso, *Paradosso II. Dialogo X*, in *Erocallia, ovvero dell’Amore e della Bellezza*, appresso Evang. Deuchino, Venezia, 1628, p. 874.

⁵⁸ Petrarca, *Rvf*, 226, v. 8.

l'alta memoria, che lasciar devrei,
 mille pensieri nubilosi e rei
 m'aggiungon a la mente un dolor nuovo. 8
 Qui vidi, ahi lasso, la bellezza ignuda,
 qua giunsi al seno di colei che stanco
 m'accolse e non fu mai ritrosa e cruda. 11
 Ma poiché 'l mio gioir tosto vien manco
 e di speranza il ciel vuol che m'escluda
 bacio in te l'orma de l'amato fianco⁵⁹. 14

Accetto ci mostra la donna in un contesto di normale reale quotidianità e, di conseguenza, non può esimersi dal mostrare anche il lato più fisico e attraente della bellezza femminile. Tra i componimenti in cui traspare una calda sensualità troviamo alcuni madrigali che per le loro possibilità musicali si prestavano bene alla leggerezza dell'argomento, a tratti affrontato in modo giocoso e arguto.

In *Persuade la sua donna che s'affretti in amore, trovandosi in luogo ch'altrettanto l'invitava*⁶⁰, il poeta ripercorre un motivo rinascimentale, ma non senza inserirvi nel finale una patina di malinconia⁶¹ e consapevolezza della brevità della «verde etade» che richiama il lascito tassesco⁶².

Non fe' natura invano
 questo ricetta d'odorati fiori,
 anz' il prepara a languidetti amori:
 se quelli accolti sono
 nel tuo petto e nel mio, 5
 e languisci d'Amor come vogl'io,
 godiam Fille il suo dono,
 godiam lieti e sicuri,
 pria che la nostra luce il tempo oscuri.

Il poeta invita all'amore e a non perdere tempo, con la ripetizione anaforica del verbo “godere” degli ultimi versi; l'invito non sempre arriva dalla voce maschile: a volte è la donna stessa che presa dalla passione e dal sentimento si dimostra disponibile, stringendosi al petto l'amato «con soavi ardori». Il madrigale LXXII, in cui è Silvia a

⁵⁹ *Rime*, L.

⁶⁰ *Ib.*, LXXIX.

⁶¹ T. Tasso, *Rime*, VI, vv. 12-14:

«Io 'l sento, oimè: da queste labbra amore /
 per troncar la radice al viver mio /
 in dolcissimi baci il manda fore».

⁶² Cfr. M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 349.

chiedere ad Aminta di baciarla perché «d'amor già vinta», termina con una domanda che invece di chiudere il componimento apre la poesia al non detto:

I cari baci a prova
l'un da l'altra prende,
quand'ella che più ardea,
disse: l'ultimo ben tardar che giova?

Anche il sonetto amoroso VI presenta come protagonisti gli amanti di tassiana creazione; i due giacciono «in un letto di fiori» (simbolo tradizionale della fresca gioventù, della primavera della vita) mentre si scambiano infinite «dolcezze».

Nessuno di questi componimenti verrà inserito nell'ultima edizione, perché la moralità in Accetto aveva assunto un'importanza sempre maggiore e questo tipo di liriche andavano oltre i limiti imposti. Si può, inoltre, ipotizzare che alcune poesie possano essere parse all'autore di gusto prettamente cinquecentesco e quindi non rispondenti più pienamente alla sua poetica, desiderosa di spingersi oltre gli stilemi tradizionali e che nel tempo si era arricchita di influssi barocchi.

Alcuni componimenti, invece, rimangono, ma vengono modificati per rispondere a quell'esigenza morale di cui si è già detto: il sonetto XL, *Al lume che dovea estinguere per nasconder il suo furto amoroso, onde prega gli occhi della sua donna ch'in quelle tenebre siano sua luce*, diventa il centunesimo nell'ultima edizione e il cambiamento si nota subito dal titolo: *Al lume, che dovea estinguer per non esser visto con la sua donna*. Il «furto amoroso» viene cancellato sia nella didascalia introduttiva che nel terzo verso, e viene sostituito con un'affermazione più casta; il termine «letto» – come in tutte le altre poesie in cui compariva – viene eliminato, così che il riferimento diretto al luogo di ritrovo degli amanti non fosse più esplicito; inizialmente (vv. 7-8) si dice che il lume avrebbe dato la possibilità di godere pienamente del momento di piacere atteso dal poeta tra i sospiri, mentre nella seconda versione, più tradizionalmente, la luce avrebbe permesso all'amante di apprezzare maggiormente il momento, per la possibilità di vedere il volto e le fattezze della donna.

Infine, la «man bianca» che nella prima versione risultava essere concreta, quasi palpabile nel suo invitare il poeta a sognare, diventa solo un'immagine fantasiosa impressa da Amore nel cuore dell'amante.

O lume, testimon del mio diletto,
or che dimostri a me raggio più altero
perch'io celi il mio *furto*, ahi, sarà vero
ch'io ti debba scacciar da questo *letto*?

Chiario compagno de l'amato oggetto
mentre spiega la notte il fosco e nero
velo de l'ombre, tu faresti intero
l'ultimo don che sospirando aspetto.

Ma se nel mio piacer già resti estinto
quella *man bianca* ch'a gioir m'ellesse
(non la mia, no) di tenebre t'ha cinto.

Or voi stelle terrene, a cui concesse
luci son tante che pur Febo è vinto,
fatemi lume a rimirar voi stesse.

O lume, testimon del mio diletto
che più rend' il gioir dolce e sincero,
per fuggir gli occhi altrui, dunque fia vero
ch'i' t'abbandoni, e perda il chiaro oggetto?

Lieto compagno del pietoso aspetto,
mentre spiega la notte il fosco e nero
velo de l'ombre, tu faresti intero
quanto può darm' il bel semblante eletto.

Già si scema il piacer, tu parti estinto,
e quella man ch'Amor ne l'alma impresse
(non la mia, no) di tenebre t'ha cinto.

Or voi stelle terrene, a cui concesse
luci son tante che pur Febo è vinto,
fatemi lume a rimirar voi stesse.

Allo stesso modo, scopare nel sonetto 95 il «seno» (XXVII) su cui il poeta un tempo era stato accolto e aveva trovato un «nido amoroso», sostituito da un più pudico «sguardo», altro elemento che lo aveva fatto innamorare.

1.4 Amore per una vedova

Nelle *Rime* del '21 una corona di quattro sonetti raccontava il probabile amore illecito del poeta per una vedova, un tempo legata in matrimonio con un amico dello scrittore: XXI (*Vedova*), XXII (*Contra 'l sospetto che s'era dato della onestà d'una donna*), XXXIV (*Alla donna amata da un suo amico, il quale essendo morto ricorda egli a quella l'obbligo dell'amore, come a se stesso dell'amicizia*), XLVII (*Vedova amante che solea venir meno nel letto del già suo sposo*). Nel '26 c'è qualche ritocco formale e l'aggiunta, nella seconda parte delle *Rime*, di un ulteriore sonetto, il XXVI (*Velo*)⁶³.

Nel primo sonetto il poeta loda la bellezza della donna nonostante il suo essere vestita a lutto: il pallore derivato dalla sofferenza provata le «rende il volto adorno» e lo fa risaltare, in contrasto con la «nera veste», simbolo non solo di decoro, ma soprattutto della fedeltà coniugale anche dopo la morte del consorte: «Vano fôra il piacer se tra gli amanti / morte bastasse ad introdur l'oblio»⁶⁴.

⁶³ Cfr. S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XVI.

⁶⁴ *Rime*, XXI, vv. 9-10.

Letto nella sua singolarità, questo sonetto mette in luce l'onestà della vedova, che si strugge per la perdita dell'amato e soffre nel ripensare al piacere di averlo avuto accanto come «fido compagno»:

Voi di fido compagno alto disio
soffrite, in ripensar tra doglie e pianti
come nel vostro amor visse e morio. 14

Lo stesso componimento però, letto come introduzione a un “racconto” che si svolge nelle successive poesie, appare l'inizio di «una discesa cieca nelle nebbie e nelle ombre, tra pallori eccitanti sotto il cespito, sguardi elusi e parole ostruite»⁶⁵. Nel sonetto XXII, infatti, il poeta è costretto a difendere la vedova – e se stesso – dalle maldicenze e dalle insinuazioni che si erano fatte sul loro conto. Sembrava ad alcuni che il loro rapporto non fosse solo amicale, ma che un sentimento diverso fosse nato. Il poeta specifica come la vedova fosse solo «amica» e bisognosa di conforto e ascolto, dopo la perdita del marito.

Di dogliosa bellezza il volto ornato
e con voci soavi, amica e sola,
quella che l'alme con lo sguardo invola,
m'espone del suo cor l'amaro stato. 4

La loro vicinanza desta sospetti nelle malelingue e il «vulgo infido»⁶⁶ è responsabile di quel «fallace grido», rumoroso ma – sostiene il poeta – non veritiero, che rischia di rovinare la reputazione alla vedova, mettendo in dubbio la sua onestà.

Non tolsi il fior ch'è a l'onestà più grato,
fallace grido a lei contrario vola:
non fu pensier tra noi, non fu parola
ch'abbia a la mente il bel candor turbato. 8

Il ruolo che l'amico-poeta ha svolto è quello del confidente, ma nel sottolineare questo non manca di ribadire la bellezza della donna, «dogliosa» nel volto candido (vv. 1 e 8) e attraverso la quale Amore si manifesta (v. 10); è chiaro il fascino che questa presenza femminile suscita: il sentimento invade il poeta come «viva face», ma la pietà verso la vedova e l'amico morto e il «senso», la ragionevolezza, gli impediscono di dichiarare

⁶⁵ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XVI

⁶⁶ *Amorose*, 74, v. 8.

apertamente ciò che prova. Il rispetto vuole che non si possa approfittare della sofferenza altrui, della debolezza momentanea per procurarsi «diletto».

Ella d'affanni, io di verace aita
seco trattai, ben v'intervenue Amore
che da le sue bellezze ebbe l'uscita. 11

Con viva face mi volò nel core
in cui vide pietà, ch'al senso unita
non vuol diletto ne l'altrui dolore. 14

Eppure «sul volto dell'amante murato»⁶⁷ forse un qualche indizio d'amore era trasparso, se qualcuno rimproverò il loro atteggiamento ambiguo. E indice di un possibile fondo veritiero sta anche nel fatto che il poeta si sentì in dovere di ricordare alla vedova il legame di eterna fedeltà con il marito e a se stesso quello di limpida amicizia. Il racconto continua con il ricordo della grave perdita subita da entrambi e l'incoraggiamento a mantenere le promesse fatte: l'amico-poeta deve serbare in cuore il defunto, continuando a lodarlo per essere stato «degli amici il più costante»; la donna deve perseverare nel rispetto della memoria del marito, fuggendo la possibilità di dedicarsi ad un «novell'amor».

Chiuse i lumi soavi il fido amante,
ch'ogni riposo nel suo sen predea;
morte spietata, insidiosa e rea
tolse a me degli amici il più costante. 4

A te bagnar di lagrime il semblante
dee la beltà che 'n lui tuo cor traea,
a me quel vero ben, ch'egli rendea
con pietosi consigli a l'alma errante. 8

Di memoria e di lode a lui prometto
mio debito osservar quanto più lice
a mortal vita, a torbido intelletto. 11

Tu di novell'amor fuggi l'affetto
e del suo cener freddo ed infelice
arda, com'arse, in vive fiamme il petto⁶⁸. 14

La corona di sonetti del 1621 ha come epilogo il componimento XLVII, dedicato alla «vedova amante», in cui il focus è sulla solitudine della donna privata del suo amore. Al calare delle tenebre in terra, «quand'il ciel mostra il suo stellato aspetto», la nostalgia

⁶⁷ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XVI.

⁶⁸ *Rime*, XXXIV.

dell'amato si fa più viva e la vedova non riesce a prendere sonno nel suo letto solitario: «e col proprio pensier parla e rivela / le pene c'ha rinchiusse in mezo al petto». Nel dormiveglia, il corpo rimane pesante nel letto, ma l'anima si innalza con Amore al cielo di Venere, dove può finalmente trovare sollievo:

là ricercando le bellezze vere
del suo (qui spento) Sole, ha per costume
di tornar lieta da l'eterne spere.

Nell'edizione definitiva del 1638 questa vicenda si dissolve e i possibili legami con la biografia del poeta diventano molto più rarefatti. Da lettori possiamo solo fare delle supposizioni, sicuramente rese più interessanti dal fatto che due dei quattro sonetti citati – XXXIV e XLVII, i più compromettenti – verranno eliminati dalle *Rime* del '38 e che gli altri due saranno – a partire dai titoli – modificati, assumendo un carattere meno autobiografico e più generico. Il sonetto XXI, *Vedova*, non viene posto nella sezione amorosa, ma confinato nelle *Rime varie*, per di più con un cambio del titolo: *Vedova costante nel suo dolore*, che ne precisa l'intenzione.

I sonetti XXII e XXVI (comparso nella seconda parte dell'edizione intermedia) entrano nella schiera delle *Rime amoroze*, come 93 e 45. Il primo viene mascherato da un nuovo titolo: *Contra il sospetto per aver parlato con la sua donna* e il verso 4 da «m'espone del suo cor l'amaro stato» passa ad un più distaccato «m'espone di sua sorte il duro stato»; il secondo non cambia, perché scevro da ogni riferimento palese ad una possibile amicizia del poeta con la persona morta.

Secondo Nigro, la volontà dell'autore fu quella di dissimulare l'intero racconto: se il poeta-amante non era riuscito a celare totalmente il suo amore, tradito dalla passione che gli si leggeva in volto, trova il modo di farlo nella sua opera poetica, calando un velo d'inchiostro sulla vicenda. La dissimula, ma non la elimina totalmente, come avrebbe potuto fare, perché l'esperienza personale poteva diventare esempio e monito universali se liberata da compromissioni individuali.

D'altra parte, come sostiene Scotti, non serve soffermarsi troppo sulla concretezza o meno della vicenda e pensarla come necessaria traccia dissimulata di vita reale; è più interessante notare come le modifiche che segnano il passaggio da un'edizione all'altra si inseriscano perfettamente «nella parabola della spiritualità e del gusto che segna il

Petrarca sottolineava come non vi fosse nessuna creatura animale che di notte o di giorno si aggirasse nella foresta così «aspra» e ostile come la donna che lo spinge al pianto e gli procura insonnia⁷⁵. Il paragone tra la donna e l'animale crudele, avverso a chi vorrebbe catturarlo solo per amarlo, sarà il *leit-motiv* di molti componimenti successivi, in particolare di autori che si pongono sulla scia dell'antico poeta.

Il Cariteo chiede sollievo dalle pene d'amore che lo spingono verso la morte e non gli lasciano speranza⁷⁶; Luigi Alamanni riconosce la sua eterna appartenenza all'amata, che si rivela essere però non solo crudele, ma anche superba ed empia («Sempre sarò di chi mai sempre fui, / o fera aspra, rapace, empia, e superba»⁷⁷); si sente morire anche Pietro Bembo di fronte alla donna che ama più di quanto lei possa pensare («questa *fera et crudel* a morte spinse / un, che l'amò via più che gli occhi suoi»⁷⁸).

La freddezza dimostrata dalla donna è spesso paragonata alla neve e al ghiaccio che non lasciano sbocciare nessun frutto d'amore. «Donna crudel trovai di neve»⁷⁹, e ancora, «di ghiaccio ella ben parve»⁸⁰ scrive Accetto, ricordando, prima, il gelido atteggiamento riservatogli dall'amata e augurando, poi, ai «dogliosi amanti» di riuscire a togliersi dall'inghippo d'amore, nella consapevolezza, d'altronde, che neve e fuoco convivono nella natura umana: «dal foco già mai non è divisa la neve»⁸¹.

Il Tasso usa questa similitudine in opposizione alla fiamma che arde nel cuore dell'amante: il «freddo petto» femminile si arma di «neve» e «gelo» per contrastare l'ardore infuocato del corteggiatore⁸²; anche Marino troverà nella sua donna un cuore di «neve e ghiaccio»⁸³ da cui non può trarre nutrimento e refrigerio contro la febbre amorosa. Ma è il Petrarca che, prima di loro, aveva utilizzato il freddo paragone, sia per figurare la purezza dell'incarnato femminile, sia per connotarne il carattere distaccato e inflessibile.

⁷⁵ Petrarca, *Rvf*, 22.

⁷⁶ Cariteo, *Rime*, 5:

«Pietà! Pietà! Per dio, ch'io moro ad torto, /
amando questa *fera ingrata et dura*, /
poi che senza speranza di conforto, /
son gionto a crudel morte et immatura! /
Alcun, che per me resta, faccio accorto /
che scriva al mio sepulcro sta scriptura: /
– Qui giace quel che per amore è morto /
di tal, che di sua morte non ha cura! –».

⁷⁷ ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000493/bibit000493.xml&chunk.id=d4198e2634&toc.depth=1&toc.id=&brand=newlook

⁷⁸ P. Bembo, *Rime*, 59, vv. 13-14.

⁷⁹ *Amorose*, 55, v. 11.

⁸⁰ *Rime*, CX, vv. 12-13.

⁸¹ *Amorose*, 98, vv. 3-4.

⁸² T. Tasso, *Rime*, 173.

⁸³ G. Della Casa, *Rime*, 45.

L'inseguimento, il continuo protendersi verso l'amata, l'assoggettamento ad Amore si rivelano essere errori (fatali?) che il poeta riconosce non appena si chiede le motivazioni del suo dolore. Si lamenta della durezza con cui viene trattato e della sofferenza che è costretto a subire; nulla sembra addolcire l'«aspra tiranna»⁸⁸ e il poeta riconosce il «danno» che l'amore – «lusinghier fallace» – può procurare, ma non riesce – spesso, non sempre – a rinunciarvi:

Aspettar per mercede un dolce affanno,
servir ardendo e non aver mai pace,
quest'è la vita mia, questo è l'inganno⁸⁹. 14

Il sentirsi presi in giro e ingannati è motivo ricorrente: l'amore può essere inganno nel momento in cui chiede molto e non dà nulla, così come falsa può essere la pietà che la donna mostra nei confronti del poeta. È proprio quest'ultima possibilità che viene presentata in *Pietà in apparenza*⁹⁰, un sonetto dedicato a quella virtù la cui «nobil sede» è il volto dell'amata, dalla quale, però, non deriva un vero e concreto atteggiamento di compartecipazione: «vera pace a me non si concede, [...] / aita indarno il cor sospira e chiede». La realtà è ben diversa dall'apparenza e solo chi, come l'amante, si trova nella situazione di vedere, ma non ricevere, può capirne la differenza. Solo quando la «bella pietà» non sarà più un fatto esteriore, ma troverà la sua vera sede, nel cuore, nell'intimo dell'amata, allora il poeta potrà goderne; essa diventerà reale quando provocherà un effettivo cambiamento nelle azioni della donna. Fino ad allora non rimane che riconoscere la sua natura di «dolce inganno di soave aspetto».

Dal vago volto e da sue rose ornate
scendi più lieta ad abitar nel petto,
non degno albergo de le voglie ingrante. 11

Fin che non giungi a quel gentil ricetta,
amica non sei tu, né sei pietate,
ma dolce inganno di soave aspetto. 14

Nel capitolo nono della *Dissimulazione onesta*, Accetto aveva citato il famoso proverbio per cui non è tutto oro ciò che luccica, specificando come questo valga per la Terra, ma non per il Cielo: «ciò che luce nel Cielo ben corrisponde sempre, perché ivi tutte le cose

⁸⁸ *Amorose*, 34, v. 11.

⁸⁹ *Ib.*, 30, vv. 12-14.

⁹⁰ *Ib.*, 67.

son belle dentro e fuori»⁹¹. È per questo che la bellezza vera verrà alla fine contemplata dal poeta nelle virtù celesti e non più in quelle terrene, ma nel periodo dell'innamoramento il poeta è ancora schiavo dell'oro terreno – il fascino femminile – e si lascia ingannare da esso.

Il potere della donna sembra poter imporre le leggi d'Amore anche all'indomabile natura, dirigendo le acque, l'aria e il corso delle stelle. Se queste sono le sue capacità, come le eserciterà e quali saranno i loro effetti nei confronti dell'amante? Il poeta ha la risposta pronta: l'innamoramento l'ha trasformato in «servo» e «preda» incapace di modificare la sua situazione di sottomissione, perché irresistibile è l'attrazione nei confronti dell'amata. Riconosce l'inganno, ma il «danno» che subisce è compensato e contrastato dal «bene» che deriva dalla vicinanza della donna.

I' fido servo, i' d'amoroso inganno
misera preda, a te mi giaccio appresso,
e qui sento il mio bene e qui 'l mio danno⁹². 14

1.6 Classicismo dinamico

I richiami petrarcheschi sono molti, nella ripresa di espressioni, epiteti, situazioni e strutture metrico-prosodiche: questo, a volte, crea un effetto straniante e il lettore è costretto a riconoscere una certa macchinosità poetica; il rischio è che si crei una lirica che «accarezza l'orecchio ma non desta risonanze interiori»⁹³.

È ciò che avviene nel componimento LXXX, *Aria chiara e serena*, modellato ritmicamente su *Chiare, fresche e dolci acque* (Rvf, 126), ma inserito in una situazione differente. Nella canzone di Petrarca, come nel madrigale accettiano, la natura fa da protagonista; mentre però, nella prima viene sacralizzata dal ricordo di Laura che ne viene quasi avvolta e accolta, nel secondo risulta essere un semplice insieme di elementi grazie ai quali il poeta sembra poter per un attimo dimenticare «le cure acerbe e gravi / de la mia sorte nel mio mal costante». Forse lo stesso Accetto aveva percepito l'inconvenienza di riprodurre una “melodia” di petrarchesca memoria inserendola in un contesto e con risonanze interiori diversi: nell'edizione del '38, infatti, pur essendo presente la poesia senza significativi cambiamenti, vi è una nuova didascalia che la introduce. Se nel '21

⁹¹ Do12, IX, p. 36.

⁹² *Amorose*, 32.

⁹³ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 355

l'intento del poeta era quello di parlare «del luogo ov'era già stato in compagnia della sua donna», nella redazione finale scompare il riferimento diretto all'esperienza di Petrarca e Accetto si trova più vagamente «in luogo di molto piacere, che gli veniva interrotto dalla lontananza della sua donna».

Accetto sembra, in alcuni casi, voler entrare nel mondo dei *Rerum vulgarium fragmenta* e riprodurre i sentimenti petrarcheschi, non possedendo però i pieni strumenti per farlo.

Nelle poesie in cui Accetto ricalca gli stilemi del *Canzoniere* si trovano richiami al mondo fantastico ed emotivo del Petrarca e dei suoi successori quattro e cinquecenteschi. Nella tradizione seguita all'opera dell'antico poeta uno dei cardini era lo sdoppiamento di piani per cui una condizione di malinconia e disperazione reale si capovolgeva mostrando il lato più dolce dell'evento.

Nel sonetto accettiano XVI, introdotto dalla didascalia *Intese che la sua donna era venuta per ragionargli in parte ov'egli non essendosi trovato risponde a chi glielo disse in suo nome* – didascalia che nell'edizione del '38 si semplifica in *Occasion perduta*⁹⁴ – compare questo tipo di andamento narrativo.

Vi troviamo il riconoscimento della corrispondenza d'amore da parte del femminile, che da crudele si fa «amante» ricercando la compagnia del poeta. Quest'ultimo, assente durante la visita, è disposto a baciare «l'orme de le amate piante» pur di assaporare la presenza dell'amata anche solo con l'immaginazione; d'altronde non si annulla il senso di perdita e malinconia che segna la lontananza della donna:

Messaggera gentil, tra questi carmi
portate del mio duol l'imagin vera;
dite che s'ella giunse ov'i' non era,
piacque al ciel, per mia morte, altrove trarmi. 8

Fino all'ultima terzina in cui, pur avendo riconosciuto il gesto d'amore dell'amata non riesce a rallegrarsi completamente e dichiara che la sua anima è ancora «errante».

Per Petrarca pochi saranno i segni positivi inviati da madonna nei suoi confronti⁹⁵, ma aumenteranno dopo la morte dell'amata, la quale si rivelerà «meno altera»: nonostante ciò, il velo di tristezza e dolore rimane a tormentare il poeta, perché i «detti sì pietosi e

⁹⁴ *Amorose*, 89.

⁹⁵ Petrarca, *Rvf*, 63, vv. 1-4:

«Volgendo gli occhi al mio novo colore /
che fa di morte rimembrar la gente, /
pietà vi mosse; onde, benignamente /
salutando, teneste in vita il core».

casti»⁹⁶ della defunta Laura non possono riportarla in terra. Non solo la situazione, ma le stesse parole o versi portanti della lirica XVI sono calco petrarchesco. Anche qui la donna è descritta come «fera» e luogo «ricetto» per le pene del poeta, come in Petrarca era «dolce»⁹⁷ ed «eterno alto»⁹⁸ ricetto; gli occhi che possono alleviare il dolore dell'amante sono «serene luci», come nell'antico poeta erano serene le «ciglia»⁹⁹ femminili; infine, in entrambi, le orme lasciate sono quelle delle «amate piante»¹⁰⁰.

È innegabile la dipendenza di Accetto dal Petrarca, che rimarrà sempre maestro e punto di riferimento a cui guardare per mantenere ordine e misura lirica, ma è d'altronde essenziale offrire una visione più ampia della scrittura poetica di quest'artista, che non si accontenta di una semplice imitazione dell'antico poeta.

In prima istanza, Accetto non è – perché non si pensava – poeta esclusivamente d'amore, né la sua ricerca sfocia in un perenne stato di insoddisfazione amorosa. Ciò che lo rende originale e lo differenzia da altri seguaci di Petrarca, è la capacità di rielaborare, di filtrare la tradizione attraverso la propria sensibilità: questo rende le poesie, soprattutto nelle edizioni successive alla prima, non semplici esercizi letterari e d'imitazione, ma produzioni nate dal desiderio di portare in campo poetico un proprio personale contributo, affinché la sua voce potesse «lasciar qualche nobil segno»¹⁰¹.

La personalità di Accetto, «ricca di fervore interiore, non può restar chiusa negli schemi di una sensibilità umana ed artistica raffinata, ma limitata»¹⁰²: le situazioni proposte dal *Canzoniere* sono punto di partenza per un loro ripensamento in chiave più realistica e concreta; spesso lessemi e versi sono ripresi da una prospettiva diversa, acquistando così sonorità ed echi differenti rispetto al contesto da cui erano tratti.

Se è innegabile che Accetto si colloca nel solco della tradizione, il suo classicismo non manca di dinamismo, secondo un'acuta definizione di Quondam, sintomo di una condizione di «fluidità nella ricerca poetica»¹⁰³ che è disposta ad aprirsi a nuove esperienze.

Diversi sono i segni che testimoniano questa mobilità, tra cui la disposizione dei sonetti che trattano degli attributi femminili e della loro bellezza: occhi, bocca, mano, capelli,

⁹⁶ Petrarca, *Rvf*, 302.

⁹⁷ *Ib.*, 281, v. 1.

⁹⁸ *Ib.*, 285, v. 6.

⁹⁹ *Ib.*, 160, v. 5; cfr. anche *Ib.*, 200, v. 9; 37, v. 83; 71, v. 50.

¹⁰⁰ *Ib.*, 204, v. 8.

¹⁰¹ T. Accetto, *L'autore a chi legge*, in *Rime*, 1621.

¹⁰² M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 358.

¹⁰³ A. Quondam, *Il classicismo dinamico di T. A.*, p. 281.

petto, nei. È in particolare la sezione amorosa dell'edizione del '38 ad essere permeata di questo tipo di liriche, a volte riunite in corone, altre poste come intercalari tra poesie di diverso argomento, come fossero pause create appositamente per lasciar spazio alla contemplazione della bellezza nei suoi dettagli.

1.7 Attributi femminili

Se nella prima edizione compaiono otto poesie dedicate alle parti del corpo femminile, in quella definitiva se ne trovano ben diciannove, senza contare quelle collocate al di fuori della sezione amorosa.

Nel pensiero accettato venato di barocchismo, la realtà non è presa in considerazione come "unità", ma viene scomposta e affrontata attraverso divisioni o sovrapposizioni: la donna non è guardata nell'interezza della sua figura, ma prende forma nell'attenzione rivolta dal poeta ai minimi particolari che la compongono: la bocca, i capelli, la fronte, la mano. L'interezza si sposta in secondo piano, lasciando che la femminilità emerga attraverso la rilevanza data alle singole parti del corpo. Allo stesso modo, la realtà non viene più colta come insieme unitario che può essere evocato in modo organico, ma come insieme di segmenti che vanno conosciuti specificatamente per poterne avere una visione più completa e particolareggiata. Questa «volontà di precisione», al termine della ricerca «si dissolve o nell'astratta allusività dei simboli o in una musicalità carezzevole e indefinita»¹⁰⁴.

Attraverso questa tecnica immagini topiche acquistano una nuova freschezza: nel madrigale 136, *Chiome sparse al sole*, il poeta dà certezza alla donna riguardo al colore dei suoi capelli, che scuoteva sotto la luce del sole per avere conferma del loro essere d'oro.

Forse voi non credete
aver d'oro le chiome,
e nel foco del sol prova ne fate
or che sì le spiegate.
Certo son d'oro, e come
(se ciò non fosse) Amor dentro il suo regno
potrebbe averne mai prezzo sì degno?
Prezzo d'amanti e servi, anzi tesoro:
credetelo, ben mio, certo son d'oro.

5

¹⁰⁴ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 387.

L'oro passa dall'essere sinonimo di biondo ad assumere pienamente il suo significato reale, quello di metallo prezioso; da metafora diventa «prezzo d'amanti e servi, anzi tesoro»: sembra che la donna possieda in sé una ricchezza inestimabile donatale da Amore e che la sua sia un'inconsapevolezza studiata, in modo che le sue movenze possano attirare lo sguardo altrui.

Già Petrarca si era avvicinato a questa concretezza: se i «capei d'oro a l'aura sparsi»¹⁰⁵ sono chiaramente una metafora usata per indicare il colore della chioma di Laura, le «trece bionde» del sonetto 220 sembrano essere fatte di vero metallo prezioso, estratto da Amore in qualche segreta miniera: «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena, / per far due trece bionde?».

Nella maggior parte delle occorrenze, però, l'atmosfera in cui vengono evocati i capelli aurei è quasi mitica e la metafora si può addirittura trovare doppia, situazione che inserisce ancor più la donna in scenari fantastici e sicuramente non quotidiani:

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
con la fronte di rose e co' crin d'oro,
Amor m'assale; ond'io mi discoloro,
e dico sospirando: ivi è Laura ora¹⁰⁶.

4

L'Aurora, *senhal* di Laura, è dipinta in tonalità rosate e dorate: qui non solo il colore non ha nulla a che vedere con la pesantezza del metallo, ma la stessa figura femminile è solo richiamata alla memoria, senza che la sua presenza fisica appaia sulla scena lirica.

In Accetto, invece, vi è l'irruzione della concretezza, veicolata attraverso una donna che non è trasfigurata in momento atmosferico, ma che si manifesta in tutta la sua reale umanità.

Sulla scia di questo pensiero che vuole spingersi oltre il tradizionale, il poeta prende in considerazione anche la donna bruna, come prima di lui il Tasso e, successivamente, i poeti barocchi. Nella persistente ricerca di equilibrio tra classicismo e spinte innovative, però, non può fare a meno di continuare a riconoscere e sottolineare la bellezza primaria dei capelli biondi: la donna bruna è bella non tanto per il fascino della sua chioma, ma per le sue virtù, che il poeta non manca di decantare facendo slittare in primo piano quelle caratteristiche che avrebbero potuto sopperire alla mancanza del biondo.

¹⁰⁵ Petrarca, *Rvf*, 90, v. 1.

¹⁰⁶ *Ib.*, 291, vv. 1-4.

Se de le chiome d'oro il vanto nega
natura a voi, parer non può difetto
ne l'immenso tesor del vostro aspetto
onde soccorso ogni alma attende e prega¹⁰⁷. 4

La contrapposizione tra chiaro e scuro è evidente soprattutto nella seconda quartina, in cui il colore dei capelli diventa strumento che facilita il compito di Amore:

Nel soave candor quando si spiega
il nero crin, più chiaro è il dolce oggetto;
ivi quasi ne l'ombre ha per diletto
di nascondersi Amor mentre ne lega. 8

Il contrasto tra il «soave candor» dell'incarnato e il «nero crin» fa risaltare la bellezza dell'amata: è proprio grazie al colore scuro dei capelli che Amore può lì annidarsi e agire indisturbato, «ne l'ombre», con lo scopo di legare l'uomo alla donna¹⁰⁸, trasformando la chioma in una «oscura prigion» per l'amante¹⁰⁹.

Il riconoscere che anche la donna bruna poteva essere oggetto di poesia era già stata prerogativa del Tasso: anche in lui, però, non vi era un netto distacco dalla tradizione e, anzi, la contrapposizione tra i due tipi di bellezza era marcata ancor di più, attraverso avversative poste in studiati punti della lirica:

Bruna sei tu ma bella,
ed ogni bel candore
perde col bruno tuo, giudice Amore.
Bella sei tu, ma bruna;
pur se ne cade incólto 5
bianco ligustro e negro fiore è colto.
Chi coglie ad una ad una
le tue lodi più elette?
Chi te ne tesse in rime ghirlandette?

Nonostante il colore dei capelli, la donna può essere bella: in questa avversativa iniziale c'è tutto il peso dello stereotipo che viene superato senza essere però cancellato.

¹⁰⁷ *Amorose*, 103.

¹⁰⁸ Cfr. G. B. Marino, *Bella schiava*, in *La lira*, III (*Amori*), 19. In questo componimento Marino descrive, in un continuo movimento di immagini e termini ossimorici, una donna con la pelle color dell'ebano; qui è lo stesso laccio con cui Amore stringe il poeta a diventare «bruno».

¹⁰⁹ *Amorose*, 103.

d'amore e non sono formati per perpetrare torti, la «prigion» risulta essere «d'oro» e quindi carica di luminosità e positività.

Già nella prima edizione delle *Rime* veniva espresso questo concetto: solo se si provano dei sentimenti nei confronti di una donna si può comprendere come anche i lacci che legano a lei possano essere dolci e graditi.

Chi non ama non crede
che tra le fila d'una chioma aurata
leggi il suo ben la mente innamorata¹¹¹.

I capelli sono solo uno degli attributi presi in considerazione dai poeti: la scomposizione femminile comprende altre parti, ognuna con la sua importanza e forza. Ad esempio, agli occhi Accetto dedica molte poesie il cui compito non si ferma alla celebrazione dello sguardo amato, ma si amplia a creare dinamicità, per il loro essere disseminate in tutta la raccolta, per quanto riguarda la prima edizione e, per quanto riguarda l'ultima, nella sezione amorosa.

Quattro componimenti, dal 23 al 26, vanno inoltre a formare una corona di poesie, la quale inizia con una canzone – tutte le altre saranno brevi madrigali – di cinque stanze (ABCABCCDEeDFF) e un congedo di tre versi (ABB).

Nonostante la poesia sia dedicata, come indica il titolo, agli occhi, il vero protagonista è fin da subito Amore, che compare all'inizio del primo verso e al quale il poeta si rivolgerà in ogni stanza, o con un'apostrofe o utilizzando un "tu" per soggetto (e non il "voi" che ci aspetteremmo visto l'argomento della poesia).

Non è tempo di cantare «l'aurate chiome», né la fronte, ma gli occhi di quella donna che «presta il guardo» ad Amore: ella incarna il sentimento amoroso ed è per questo che quando i due amanti incrociano i loro sguardi il poeta viene colpito dai dardi della passione.

Amor, i' lascio star l'aurate chiome,
né de la fronte parlerò, né voglio,
se non de le due luci, or altro oggetto.

3

[...]

De la mia donna i tuoi begli occhi tiene
e se pur vuoi mirar, ti presta il guardo
onde in me giunge il dardo

¹¹¹ *Rime*, CXXV, vv. 7-9.

Il poeta chiede ad Amore da dove provenga la forza femminile che lo attira a sé e che rende lo sguardo così luminoso e bello: ha forse rubato il lume da una stella? O dal sole, «fonte e padre d'ogn'altra luce»?

Che temi, Amor? Puoi dir ciò che hai tu fatto,
perché la terra e 'l ciel tutto l'approva,
e bellezza sì nuova
il furto scusa, onesto anco fa l'atto.

Dopo queste interrogative, il poeta fa un passo indietro. Non serve cercare risposta a domande a cui non si è in grado di rispondere: devono bastare la contemplazione e il godimento della bellezza di quello sguardo, perché solo così l'amante potrà vivere sereno: «Ma che vo più cercando a quel che veggio? / Ecco, m'acqueto e ti ringrazio, Amore». È forse proprio per questa presa di consapevolezza che questa canzone non verrà inviata alla donna, come si era soliti fare nel congedo. Le parole scritte non sono degne di essere lette da quegli'occhi amati che hanno cercato di celebrare, perché si sono rivelate non all'altezza di tanta beltà. L'augurio è quello che la poesia possa essere letta da qualche amante così che altri possano trarne giovamento:

Canzon, a que' begli occhi i' non t'invio,
ch'ombra appena sei tu di luci tante;
sol prego che ti legga alcuno amante.

I successivi tre componimenti che formano la corona si rivolgono non più ad Amore, ma direttamente agli occhi. Nel madrigale 25 sono messi in risalto dall'iperbato di cui sono protagonisti: «De la spoglia terrena, anzi de l'alma / il fior voi sète ov'è d'Amor la palma / occhi»; tramite questo espediente retorico, il poeta, oltre a mettere in evidenza il soggetto della poesia, lo prepara ad assumere su di sé la successiva domanda: chi può assistere allo spettacolo degli occhi femminili in cui vi è «il ciel tutto raccolto» senza struggersi d'amore? Nessuno può resistervi, sia che la donna mandi «segni di dolcezza», sia che dimostri crudeltà o indifferenza.

¹¹² *Amorose*, 23.

Accetto presterà sempre più attenzione alla dinamica metrica, attraverso accorgimenti che aiutano non solo a rendere il verso più musicale, ma veicolano anche un particolare significato o lo rendono più pregnante: «la metrica di Accetto contempla ritmi che spezzino l'unità sintattica a favore di una maggiore drammatizzazione del senso»¹¹³.

Nelle poesie 24, 25 e 26, intitolate *Occhi*, si ripresenta in modo costante il verbo “mirare”: se nel madrigale 24 il poeta chiede alla donna di guardarlo, nel 26 è il primo a non riuscire a staccare gli occhi dall'amata, in un gioco allitterante e paronomastico tra “mirare” e “morire”.

In mirarvi, o begli occhi,
morir mi sento, e del morir non curo;
anzi vi affermo, e per voi stessi giuro,
che mi duol d'esser vivo
quando di voi *mirar* rimango privo.

5

È preferibile sentirsi morire ammirando l'amata che vivere senza poter accedere a questa possibilità. La dicotomia tra i due verbi si ripresenta in una delle ultime poesie della sezione amorosa, il madrigale 148, in cui si riconosce che la vita dell'amante sta negli occhi amati e nella possibilità di incontrarli. Così il poeta si rivolge alle due luci che gli donano vita:

Voi siete la mia vita e la mia scorta,
in voi del giorno a me s'apre la porta,
e quando miro là dove non siete
è *morir* non *mirar*, come sapete.

Per poter prendere parte alla vita dell'amata, l'innamorato è disposto a sostenerne «gli sdegni e l'ire»,

né chiedo altro conforto al mio martire
se non veder come veloci i rai
passan di Febo, e 'n lui del mio *morire*

11

¹¹³ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XIV. Oltre alle figure retoriche, importanti anche gli accenti: nel sonetto 71 (versi 7-8) delle *Rime amorose*, ad esempio, il poeta pone l'accento su un quinario tronco, anticipandolo con un *enjambement*, per evitare un accento di quinta sillaba: «qui d'ombra e di silenzio il mio ricetta / feci, e non può mai ritrovarmi il riso»; la stessa cosa al verso sei del sonetto amoroso 42: «tutto cortese Amor già mi comparte / i doni ond'è la voglia accesa e viva».

Il poeta sente di non potersi allontanare da colei che è capace di donargli vita solo con un cenno o una breve attenzione concessagli, e non esita a sopportare gli «aspri tormenti» che la donna può causargli. La speranza rimasta è che le stagioni trascorran in fretta e la morte si avvicini, unica che sembra poterlo liberare veramente da tutti i «guai» d'amore. In quest'ultima poesia, il verbo "mirare" non viene riferito alla figura femminile, ma, al contrario, a ciò che può allontanare da essa – il tempo –, da quel «martire» che non a caso è allitterante e in rima con "morire".

Gli occhi del poeta versano lacrime, eppure non si scostano dalla cagione del pianto: l'amante li supplica di distogliere la loro attenzione dalla sorgente del male, tanto più che la donna non dimostra nei loro confronti nessuna pietà, anzi, spesso, nega il suo sguardo¹¹⁵:

Ahi, che fate, occhi miei,
non v'accorgete, oimè, de la mia *morte*,
mentre in *mirar* colei
mi siete pur cagion d'acerba sorte?¹¹⁶

Non per forza l'incontro visivo è piacevole, il rischio che esso possa portare tormenti e «la virtute e 'l senno toglier a l'alma» è sempre in agguato.

Non resta che chiedersi: «Che fan luci sì belle / fra tanta crudeltate?»¹¹⁷. La bellezza, infatti, non è per forza sinonimo di bontà: nella donna amata l'animo può rivelarsi crudele, nonostante gli occhi sembrino dire tutt'altro.

L'unico componimento dedicato agli occhi che compare nella prima edizione e che non viene ripreso nell'ultima è il CIX. Si tratta di un sonetto di respiro diverso da quelli che si ritrovano nell'edizione definitiva, perché in esso il poeta decide di volgere le spalle allo sguardo femminile, avendo ormai perso le speranze.

Luci, che 'n voi beate, in voi serene,
siete a gli altri cagion d'amari pianti,
omai novi seguaci e novi amanti

¹¹⁴ *Amorose*, 50.

¹¹⁵ *Ib.*, 16.

¹¹⁶ *Ib.*, 28.

¹¹⁷ *Ib.*, 13, vv. 1-2.

cercate, ch'io finir vo' le mie pene.	4
Ma benedico pur quelle catene, in cui già di tenermi udiste i vanti, e benedico in voi que' dolci e tanti raggi ov'Amor chiara virtù mantiene.	8
Che non da sdegno acceso andrò lontano, ma stanco di sperar giusta mercede, ch'ardendo, amando, ho sospirata invano.	11
Almen tardi conforti in altra sede cercar convien, se fui gran tempo insano, sì che fermai tra le mie colpe il piede.	14

Il poeta si rivolge agli occhi dell'amata, «luci», invitandoli a cercare e rivolgersi verso «novi seguaci e novi amanti». Sembra che lo scrittore abbandoni il campo di sua iniziativa spinto dagli eventi, ma non senza una certa serenità; se da una parte, infatti, riconosce che i lacci amorosi sono stati per lui «catene» non può fare a meno di “dire bene” di essi e della luce d'amore che emanano. Non è lo «sdegno» a farlo allontanare, non quindi una chiusura nei confronti della donna, ma una stanchezza – dovuta a «giusta mercede sospirata invano» – che si tramuta in una perdita di speranza. Quest'ultima non viene presentata con toni malinconici e dolorosi, ma come fenomeno che porta ad un cambio di prospettiva: è tempo di rivolgersi altrove, di cercare nuovi motivi per vivere che non si riducano al bramare uno sguardo o la pietà femminile. È ora di ricominciare a camminare, a muovere quel «piede» che troppo a lungo era stato imbrigliato nelle «colpe».

Un'altra parte del corpo femminile particolarmente affascinante è la mano, esaltata da Accetto per la prima volta nel madrigale amoroso 29: quella dell'amata si riconosce e la si distingue da tutte le altre grazie al suo «bel candore», che ha rapito il cuore del poeta. I buoni propositi di chiedere all'amata la restituzione dell'anima svaniscono di fronte alla delicatezza e al tocco che lei gli elargisce: il cuore non solo non viene restituito, ma viene messo «in oblio». È proprio questo gesto di apertura nei confronti dell'ammiratore che riporta «allegrezza» nella vita che sembrava fino ad allora «spenta»:

dolce l'amaro, alto il mio stato umile
divien, e già d'amor vivo focile
la face accende che nel cor si scorge¹¹⁸.

¹¹⁸ *Amorose*, 87.

I due ossimori posti nello stesso verso – dolce/amaro, alto/umile – danno l'idea del cambiamento repentino che un piccolo gesto può provocare nell'esistenza del poeta; cambiamento non solo immediato, ma anche visibile, se la «face» d'amore riesce a scorgersi.

Gli *Effetti di bella mano*, però, come indica il titolo del madrigale 134, non sono solo positivi. Toccando la mano dell'amata il coinvolgimento può diventare eccessivo: si sente l'anima che «presa» viene trafitta, si scopre che oltre l'apparenza del bene a lungo desiderato possono esserci risvolti negativi.

O man leggiadra ed alma,
tutta sembri innocente,
e pur il cor per te morir si sente.

La stessa sensazione è provata dal poeta nel momento in cui gli viene negata la stessa vista dell'«avara man» a causa dei guanti indossati dalla donna. Tutto il piacere è riservato a loro, «spoglie odorate» che non si saziano «d'un piacer breve», ma ancor peggiore sembra essere il fatto che l'amata consenta tutto ciò¹¹⁹.

Gli attributi femminili finora affrontati vengono ripresi nella prima quartina del sonetto 37, come prefazione al vero protagonista della poesia: il *Seno invitto*.

Se l'alma fugge gli occhi, il crin la prende,
e se quel nodo scioglie, ecco la mano
ivi è più stretta; e se ciò fosse invano
al dolce seno alfin serva si rende. 4

La situazione che prende forma nella nostra fantasia leggendo questi versi non è un fermo immagine, ma una sequenza di movimenti: da una parte gli occhi, i capelli, la mano della donna che afferrano l'anima del poeta, dall'altra quest'ultimo che cerca continuamente di sfuggirvi, senza riuscirvi. Se evita il contatto visivo è il «crin» ad attirare la sua attenzione e se cerca di allontanarsi anche da questa morsa subentra il fascino della mano e infine quello del seno che vince la battaglia assoggettandolo.

È un gioco di attrazione e respingimento in cui la partita finale è vinta dalla donna.

¹¹⁹ *Amorose*, 39.

Nei successivi versi è presentata la classica dicotomia tra il piacere e la sofferenza che convivono allo stesso tempo nel cuore di chi ama: è necessario che alcuni contrasti siano accettati, perché non scindibili dal sentimento amoroso.

Nel petto femminile si nascondono gli strali e le catene che ne faranno «carcer» per l'amante e che lo priveranno di «libertate»; eppure i termini legati al campo semantico della prigionia vengono accostati ad altri il cui filo conduttore è il piacere di quella condizione.

Lo strale ivi s'asconde e la catena,
e pur è tal riposo in seno adorno
ch'ella il diletto egual sente a la pena. 11

Non portan libertate e miro intorno
le Grazie al carcer lieto, in cui s'affrena
l'alma ed esse l'han chiusa in quel soggiorno. 14

Come il piede si era fermato a lungo nelle colpe prima di redimersi, così anche l'anima ha subito a lungo la prigionia, che nel momento in cui è vissuta può però essere considerata «bella».

La seconda poesia dedicata al petto (*Amorose*, 96) sembra essere strettamente legata a questa, nonostante molti componimenti le separino. La quartina iniziale, infatti, riprende gli ultimi versi del sonetto 37: vengono nominate nuovamente le Grazie, anche se questa volta non personificate: sono loro le padrone del luogo amato; se nel primo componimento il seno era «soggiorno» dell'anima, nel secondo è indicato come «polo» e «porto».

O de le grazie candido ricetta
onde speran gli amanti ogni conforto,
per tempeste d'amor tu polo e porto,
vago, nobil, gentil gradito petto. 4

Nobile e di una bellezza indicibile, è in esso che «giace e langue» l'innamorata anima del poeta: ha lasciato il suo corpo facendolo rimanere «quasi essangue», ci dice il poeta nell'ultima terzina, proponendoci un'immagine quasi macabra. Rimane la speranza che la donna si dimostri pietosa e non «succhi» più il sangue – la vita – all'innamorato che sembra pronto a tutto, pur di non lasciarla.

Per quanto riguarda la bocca, tre sono le liriche ad essa dedicate, anche queste distanti nella raccolta, ma legate da immagini e parole simili. La prima che si incontra nella sezione amorosa è il sonetto 61 che inizia con un iperbato (come era stato per la poesia *Occhi*, 25) per dare risalto alla protagonista della scrittura, la bocca appunto.

Se le parole tue dolci ed oneste
son leggi ond'ubbidir ciascun procura,
bocca soave, ben saggia è natura
che di sì bella porpora ti veste. 4

Abito è de l'impero a cui son preste
l'ale d'Amor con la sua fiamma pura,
e quella a tuo voler giunge sicura
ad opere or gradite ora moleste. 8

La bocca viene elevata al rango nobiliare e rivestita della nobile porpora: il rosso delle labbra sarà sottolineato successivamente anche nel sonetto 104 con un'altra similitudine, quella della «vermiglia rosa». Da abito consono alla corte d'amore a fiore prezioso e profumato, «in cui l'odor più vero natura accolse».

Non solo troviamo consonanze tra le poesie, ma anche alcuni elementi che le rendono complementari: la prima poesia citata si apre con una donna che pronuncia parole «dolci ed oneste», la seconda con una presenza femminile che tace, la cui bocca è votata al «silenzio altero»¹²⁰. Vengono qui a mancare le «voci amiche e pie» che il poeta già aveva sentito e che desiderava poter riascoltare, vedendosi così costretto a limitarsi alla contemplazione della bellezza delle rosse labbra accettando in modo incondizionato quello che potrebbero dire.

I' veggo il fior, sento la fiamma accesa
con altre meraviglie in te cosparte;
né, se da te mi vien, odio l'offesa. 14

Le due condizioni verranno riprese nel madrigale 121 (XCIII) in cui si riunisce l'apparente doppiezza femminile: nella donna convivono silenzi e parole, ostilità e dono. L'atmosfera, anche per il genere scelto, si fa più leggera e giocosa; in fin dei conti tutto ciò che l'amata potrebbe dire «piace» e la sola sua presenza porta la «pace» agli amanti:

¹²⁰ Cfr. anche *Amorose*, 33, v. 5: «soave bocca ad un silenzio avvezza».

Bocca soave e bella
per baci, per silenzio e per favella;
ciò che fai tutto piace,
d'amor diletto e degli amanti pace.
Quanti doni il ciel pose 5
ne le tue vive rose,
han sol questo difetto,
che non si sa qual d'essi è il più perfetto.

1.8 *Dinamismi*

La dinamicità data dalla disposizione delle liriche riguardanti gli attributi femminili non si manifesta solo in questo tipo di poesie, ma il movimento che dà vita al classicismo accettiano si ritrova anche nelle nuove tensioni e prospettive con cui l'autore affronta temi tradizionali, come il fascino femminile.

In *Donna bella e povera* (XLI) il dinamismo è dato dalla contrapposizione moralistica che si evince già dal titolo, accenno di quella che sarà poi l'«esasperazione degli elementi di contrasto»¹²¹ caratteristica della poesia barocca.

In questo sonetto bellezza e povertà sono due aspetti riuniti in un'unica persona: la natura non è stata avara con la donna, le ha donato capelli d'oro, un volto luminoso e un incarnato roseo, caratteristiche che la rendono una tra le stelle più belle del cielo; eppure, «l'invitta onestà» e la sollecitudine con cui custodisce i suoi «tesori» hanno impedito che lei si arricchisse, perché l'hanno portata a rifiutare «ch'altri da te compri il diletto».

Non ti fu avara mai l'alma natura:
le stelle il sanno, ch'al tuo volto pose
e 'n tanto lume tal virtute espose,
che 'l ciel forse non ha face sì pura. 4
Ben vedi che de l'oro il meglio fura
per renderne le chiome gloriose,
e che toglie da' gigli e da le rose
ciò che a le guance trasportar procura. 8
Ma se povera vivi è raro effetto
de 'invitta onestà, custode altera,
de' tesori del seno e de l'aspetto. 11
Ell'è, che 'n sua ragion sempre severa,
nega, ch'altri da te compri il diletto,
sprezzando i prezzi di lasciva schiera. 14

¹²¹ A. Quondam, *Il classicismo dinamico di T.A.*, p. 282.

L'anomalia, più che nella compresenza di virtù e povertà, sta nel rifiuto della mercificazione della bellezza femminile. La donna non gode di benessere materiale perché nega a una «lasciva schiera» di comprare i suoi piaceri: la vita in povertà è in questo caso segno di morigeratezza, di quotidianità senza eccessi, di corretta moralità. Il destino di una ragazza bella ma di basso rango era spesso quello di diventare cortigiana: per questo la condizione della donna presa in considerazione risulta essere un «raro effetto», dato che rifiuta la via più semplice, per rimanere integra e pura.

La nobiltà e la saggezza, per Accetto, sono qualità che implicano fatica, forza morale, perseveranza: «le lusinghe d'amor soglion opporsi / a l'impresa magnanima e gentile»¹²². Quello della «bella mendicante» è un tema caro al Seicento, perché basato su un forte contrasto e perché scardina il punto di vista comune sul bello per antonomasia. Lo sguardo sull'esistenza parte dal dato reale senza ometterne le contraddizioni, le inadeguatezze o le stranezze, ma anzi portandole in superficie e a volte estremizzandole.

Claudio Achillini incarna lo spirito dell'epoca e descrive in un sonetto la *Bellissima mendica* dal biondo crine e dai piedi nudi che «fea di mill'alme intanto avare prede» (v. 5):

Sciolta il crin, rotta i panni e nuda il piede,
donna, cui fe' lo ciel povera e bella,
con fioca voce e languida favella
mendicava per Dio poca mercede¹²³. 4

Nella sua raccolta si spingerà oltre, dedicando ben cinquanta componimenti a difetti femminili, ed elevandoli quindi ad argomento lirico: dalla cecità alla sordità, passando attraverso difetti procurati dal vaiolo e dall'essere sdentata e calva¹²⁴.

Marcello Giovanetti, seguendo questa linea, dedica un sonetto a una donna la cui bellezza è sottolineata da alcune macchie rosse presenti sul suo volto, elemento che per la visione canonica intaccava il candore e la purezza dell'incarnato. Per il poeta diventa invece indicatore di unicità:

Quegli, Fillide mia, vermigli nei

¹²² *Rime*, CXLV.

¹²³ C. Achillini, *Poesie*, Bologna, presso Clemente Ferroni, 1632, p. 187.

¹²⁴<https://books.google.it/books?id=fRGUP7S0xMC&pg=PA222&lpg=PA222&dq=bella+mendicante+letteratura+Seicento&source=bl&ots=9fk9Pb3ENM&sig=iy2YI6gifXDURbleK7n9II3L4A8&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiRzJnBr4DUAhWB2BoKHawTDdwQ6AEIJzAA#v=onepage&q=bella%20mendicante%20letteratura%20Seicento&f=false>

che la natura sì minuti e spessi
 ha negli avori del tuo volto impressi,
 non macchie, no, ma fregi io li direi. 4

Perché con lor vie più leggiadra sei:
 giungon grazie al tuo volto i falli stessi
 e sotto insidie ascoso Amore in essi
 affina strali più pungenti e rei. 8

Oh care macchie, avventurose e belle!
 Così de' prati e de l'eterea spera
 son ancor macchie i fior, macchie le stelle. 11

E ne le selve ircane ogni aspra fera
 lusinga pur con diletta pelle,
 sparsa di belle macchie, empia pantera¹²⁵. 14

Accetto accoglie parte delle novità del suo tempo, senza mai allontanarsi troppo dalla tradizione, rivelandosi così poeta equilibrato e mai fossilizzato, in ricerca e attento alle istanze personali e sociali.

1.9 Nostalgia nella lontananza

Nell'ultima edizione delle *Rime*, vi sono diversi elementi che rendono dinamico non solo il ritmo prosodico delle singole liriche, ma anche la disposizione delle stesse nell'intera raccolta. Ha questa funzione, oltre alle poesie dedicate alla celebrazione del corpo femminile nelle sue diverse parti, un insieme di componimenti dedicati al tema della partenza – del poeta o della donna – e, di conseguenza, al dolore dovuto alla lontananza. Queste liriche sono distribuite in maniera uniforme lungo tutta la raccolta, creando un movimento interno di allontanamento e ritorno che rende il tutto più dinamico.

Nel sonetto 91 (XVIII) il poeta si trova lontano dal suo «ben» e cerca in tutti i volti che incontra quello che possa assomigliare all'amato; nessuna «cosa terrena», nessuna stella in cielo sembra, però, riuscire ad avvicinarsi all'immagine della donna stampata nel cuore dell'amante. L'unica soluzione rimane quella di guardarsi dentro e riscoprire il ricordo personale, unico che rappresenta fedelmente e degnamente le bellezze lontane. L'ultima terzina della poesia cambia nel passaggio dalla prima alla terza edizione, pur veicolando lo stesso significato:

¹²⁵ M. Giovanetti, *Poesie nuovamente accresciute e compartite in Sonetti, Canzoni, Madrigali*, Venezia, 1622, p. 36.

Noi mendici amorosi, ecco in altrui
cercammo il cibo, e se non fu concesso,
già ne convien d'usar quel ch'abbiam nui.

Così vien meco. Or, che pregarne altrui?
Tropo, ahi, troppo nel cor mi fu concesso
quando negli occhi impoverito fui.

Non vale la pena cercare all'esterno di sé ciò che è già in proprio possesso, in questo caso l'«amata imago» della donna, perché non sarà mai fedele come quella che l'amante porta nel cuore, nonostante gli occhi non possano rimirla nella realtà.

È significativo il passaggio da un'affermazione piana a una interrogativa che spezza il verso e dà vita ad una pausa prima degli ultimi due versi, creando maggiore varietà nella struttura metrico-prosodica. Questi piccoli cambiamenti fanno parte della crescita poetica di Accetto e della sua attenzione alle novità che il barocco stava portando in letteratura. Se è la donna ad andarsene¹²⁶, la percezione è quella di una privazione di bene: sembra che il poeta dimentichi i tormenti causatigli dall'amata e serbi nella memoria solo il diletto da lei procuratogli con la sua vicinanza. È parte della sua vita ad allontanarsi e questo non può che portare «tormenti e pene»¹²⁷ a colui che resta incompleto.

Tornano le domande nel momento in cui il poeta non trova le parole per esprimere la nostalgia e il dolore che sente: «Chi mi divide da l'usata pace? / Chi l'amate bellezze agli occhi invola?». Non trova risposte, è spaesato, chiede alla natura di parlare per lui, perché «i' non basto a dir quel che mi sface»¹²⁸; ha bisogno di “mettere in parola” la situazione in cui si trova immerso e in cui si sente affogare, ma non riesce a farlo perché Amore gli “lega la lingua”¹²⁹, l'emozione gli toglie la capacità di parlare.

1.10 «Bellezza fugace»¹³⁰

Il tema della caducità della vita è un ulteriore tassello che ci mostra come non manchino in Accetto sfumature e sfaccettature ulteriori rispetto a quelle tradizionali: nel sonetto 69, *Difetti scusati*, non vi è affanno, malinconia, sofferenza nel constatare la transitorietà dell'amore terreno, ma una certa rivalutazione serena della morte, giocata liricamente nel susseguirsi di tre proposizioni avversative, introdotte da un «so che» del poeta, in contrasto con un «ma» successivo. Contrapposizione principale è quella tra la figura della

¹²⁶ *Amorose*, 62, 85.

¹²⁷ *Ib.*, 18, v. 2.

¹²⁸ *Ib.*, 53.

¹²⁹ Cfr. *Ib.*, 66, v. 9: «Tu che leghi la lingua e m'ardi il core».

¹³⁰ *Ib.*, 5.

donna-«terra» destinata a morire e quella della donna-«terra» che fiorisce ed è, quindi, seme di vita.

So ch'è di terra il volto ond'arsi ed ardo,
ma terra che del ciel produce i fiori
e i segni de le grazie e degli amori,
bianchi e vermigli, in lui sempre riguardo. 4

So ch'a seguir la morte i' non son tardo,
ma lieta morte che congiunge i cori
e l'alme, che da' petti ancor son fuori,
tornano al giro d'un soave sguardo. 8

E so che di veneno è la mia sete,
quando ardente desir m'invita al pianto
e di doglioso umor vago mi rende. 11

Ma sì fermo riposo il cor ne prende
che vien dagli occhi miei l'onda di Lete
e con un dolce oblio sospiro e canto. 14

Il poeta è consapevole del fatto che «è di terra il volto ond'arsi e ardo», cioè è caduco, ma questa terra è anche colei che «produce i fiori», genera vita; sa di essere vicino alla sua fine, ma la morte non può essere vista solamente come privazione: è anche, per chi ama, «lieta», perché ricongiunge cuori ormai lontani dal corpo; la «sete», il desiderio dell'amante, è veleno e spesso spinge al pianto, ma dagli occhi del poeta giunge «l'onda del Lete», che oblia i sensi e rende al cuore un po' di riposo¹³¹.

L'inizio del sonetto ha stretti legami con alcuni versi del Petrarca: «oimè terra è fatto il suo bel viso» (363, 3); «che se poca mortal terra caduca / amar con sì mirabil fede soglio» (366, 116-117); «Vergine, tale è terra e posto ha in doglia / lo mio cor» (366, 87-88).

Da questi versi prende avvio il componimento accettiano, per poi allontanarsi, però, dallo spirito che permeava le opere dell'antico poeta. «Lo spunto petrarchesco si è avviato in direzione barocca»¹³²: non vi è malinconia o tristezza per un amore che essendo terreno è effimero e rischia di essere peccaminoso, ma una riflessione che ruota attorno alla morte come presenza necessaria nell'esistenza terrena; d'altra parte, è altrettanto importante sottolineare come non ci sia piena adesione nemmeno allo spirito barocco dato che Accetto non cerca di suscitare meraviglia, orrore, stupore. Approda invece ad un esito più piano e sereno, ponendo il lettore di fronte alla semplice realtà della vita, che ha inevitabilmente come orizzonte la morte.

¹³¹ Cfr. *Amorose*, 105, vv. 7-8: «e de le pene mie gl'infelici anni / l'onda di Lete porti addietro spenti».

¹³² M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 360.

Il suo pensiero si può collocare a fianco di quello dei barocchi Morando, Ciro di Pers, Sempronio che si soffermavano sulla decadenza dissimulata da una bellezza apparentemente eterna, in alcuni casi assumendo come simbolo di tale condizione la rosa. Già nel Rinascimento si usava l'immagine di questo fiore per rappresentare la bellezza femminile, nella consapevolezza che non può durare per sempre e che la si deve godere appieno nel momento in cui è ancora adorna di petali. I toni sono però pacati e se una certa malinconia traspare dai versi non sprofonda mai nell'inquietudine.

Il Poliziano invita a vivere, approfittare e donare i frutti della giovinezza finché questa sussiste, paragonandola prima a una rosa all'apice della sua fioritura e ammonendo poi sul suo veloce deperimento:

Tu sei de' tuoi belli anni ora in sul fiore,
tu sei nel colmo della tua bellezza;
se di donarla non ti fai onore,
te la torrà per forza la vecchiezza:
ché 'l tempo vola e non si arreston l'ore,
e la rosa sfiorita non si apprezza¹³³.

Con la stessa patina di serenità Ariosto paragona la giovane ad una rosa alla quale nessuno si avvicina, «né gregge né pastor», e a cui la natura fa da ancella:

l'aura soave e l'alba rigiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne innamorate
amano averne e seni e tempie ornati¹³⁴.

Sulla scia di questi versi si possono porre le due ottave dedicate a questo tema che compaiono nella *Gerusalemme liberata* tassesca. Ciò che traspare è «il senso del transeunte che si oppone all'eterno o il sogno di una grazia tenera e giovanile in cui si insinua una malinconia pensosa»¹³⁵; vi è una certa serenità nell'affrontare il tema della decadenza, nella consapevolezza che la bellezza terrena non è il piacere massimo a cui può aspirare l'uomo, perché dopo la morte sarà la vita eterna la sua vera realizzazione.

¹³³ Poliziano, *Rime*, 27, 6; cfr. anche 102, vv. 21-24:

«Quando la rosa ogni sua foglia spande, /
quando è più bella, quando è più gradita, /
allora è buona a mettere in ghirlande, /
prima che suo bellezza sia fuggita».

¹³⁴ Ariosto, *Orlando furioso*, 1, 42.

¹³⁵ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 361.

Tasso mostra una rosa che da pudica e «verginella» diviene «baldanzosa» nel momento in cui raggiunge l'apice della sua fioritura per poi illanguidire perdendo tutto il suo fascino. Nonostante le espressioni siano molto esplicite («nudo il sen già baldanzosa dispiega»), non si ha mai la sensazione di un superamento dei limiti, perché i versi del Tasso sono «versi cantati a gola spiegata, più carnali che voluttuosi»¹³⁶.

La metafora continua, soffermandosi sulla fugacità del tempo e invitando a più riprese e con forza a cogliere il fiore della giovinezza quand'è maturo e pronto, per non rischiare di pentirsene in seguito.

Così trapassa al trapassar d'un giorno
della vita mortale il fiore, e 'l verde:
né perché faccia indietro April ritorno,
si rinfiora ella mai, né si rinverde.
Cogliam la rosa in sul mattino adorno
di questo dì, ché tosto il seren perde:
cogliam d'Amor la rosa: amiamo or quando
esser si puote riamato amando¹³⁷.

In modo diverso verrà affrontato l'argomento dai lirici barocchi, a cui Accetto può essere in parte accostato.

Bernardo Morando dedica alla rosa un sonetto che vuole essere un ammonimento per la donna amata. Il tono è lapidario e l'intento – come sarà poi per Ciro di Pers e Sempronio – è quello di smascherare l'effimero e il disfacimento che si nascondono dietro gli aspetti più affascinanti che il mondo propone e rende appetibili. Se ci si sofferma solamente sulla bellezza estetica del fiore, ci si abbandona ad una visione falsata e superficiale di ciò che realmente esso è: una creatura destinata alla morte.

Questa, ch'or or fioria su verde spina
rosa superba di nascente onore,
or, colta a pena, illanguidisce, e muore.
Lidia, a te viene, a la tua man s'inchina. 4
Non per ornarti il crine, a cui destina
del suo bel Regno la corona Amore;
se ben d'ogni Reina è degno Fiore,
com'anco è d'ogni Fior degna Reina. 8
Non vien per far de i pallidi ostri suoi
con le porpore tue gara pomposa,
o farsi bella al Sol de gli occhi tuoi. 11
Maestra a te ne vien, Lidia fastosa,

¹³⁶ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 361, nota (2).

¹³⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, 16, 15.

per insegnar, ch'ogni beltà tra noi,
se qual Rosa spuntò, langue qual Rosa¹³⁸.

14

Il sonetto non risparmia le ripetizioni, a sottolineare la pregnanza di alcune espressioni: l'«or» dei primi versi è la risonanza del «già» presente nel titolo e indica la celerità, quasi l'immediatezza con cui la bellezza terrena svanisce, il tempo di strappare un fiore al suo stelo e privarlo quindi della linfa vitale; il «non» anaforico dei versi 5 e 9 è negazione di quelle prassi mondane che fuorviano gli animi poco attenti e inclini alla profondità, ingannandoli. La rosa non deve essere segno esteriore di sfarzo, ma «maestra» di vita; infine, i due chiasmi in cui si ripetono le parole «Reina» «fiore» e «rosa» creano un movimento circolare per cui sembra che il componimento si avvolga su se stesso. Se la rosa è degno simbolo di ogni dama regale e regina essa stessa di ogni fiore, non si deve dimenticare che è destinata a morire, come «ogni beltà tra noi», come ogni ricchezza terrena.

Il tono del componimento non lascia spazio al calore di un sereno sorriso consapevole, come poteva avvenire con i poeti rinascimentali, ma volge lo sguardo al baratro in cui la società rischia di sprofondare, è «lo spettacolo del fasto e della pompa su cui incombe squallore e putredine»¹³⁹.

Accetto dedicherà molto spazio a questo fiore, prima nelle varie edizioni delle *Rime* e in seguito nel trattatello che lo renderà noto. Nella rosa il poeta vede l'immagine della giovane donna che attira gli sguardi e l'amore, ma che dovrebbe in realtà preoccuparsi di riconoscere che il fascino derivato dall'aspetto esteriore passa e si estingue: «la bellezza è tiranna dell'alme, come la rosa è reina de' fiori; l'una, e l'altra egualmente caduca»¹⁴⁰. Alla rosa è dedicato il sonetto 100 delle *Rime amorose* del '38 (XXXVIII), *La rosa può insegnar pietà alla sua donna*: il poeta chiede al fiore «vago», «de le verginelle e degli amanti / comune insegna», di mostrare alla donna come ogni bellezza esteriore sia soggetta al trascorrere del tempo.

Quando madonn' a riguardarti riede
al suon de l'aura e degli augelli ai canti,
ne le tue foglie a' suoi pensieri erranti

¹³⁸ B. Morando, *Dono di rosa già illanguidita* (VII), in *Fantasie del conte Bernardo Morando nobile genovese, distinte in Amoroze, Eroiche, Varie*, Tomo I (*Fantasie poetiche*), Piacenza, Bazachi, 1662, p. 9.

¹³⁹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 361.

¹⁴⁰ B. Morando, *Fantasie del conte Bernardo Morando*, p. 9.

mostra ch'ogni bellezza al tempo cede.

8

Una stessa sorte accomuna il fiore vermiglio e la donna, entrambi destinati a veder sfiorire la loro bellezza e infine a morire. Anche qui vi è un gioco di corrispondenze tra i due: il poeta si rivolge alla rosa, la quale si scopre «dipinta» nelle sembianze della ragazza; quest'ultima, d'altra parte, deve riconoscersi allo stesso modo nel fiore, perché «altrettanto è mortal».

Ella ch'in te come dipinta in lei
ti scopri tu, dal tuo languir comprenda
ch'altrettanto è mortal quanto tu sei. 11

Meglio a te vien s'amica man ti prenda
che perir tra le spine, ond'i' vorrei
ch'ella del suo rigor prendesse ammenda. 14

Accortasi della loro somiglianza, la donna dovrebbe essere spinta a fare ammenda «del suo rigor», mitigando l'orgoglio.

Lo stretto legame che Accetto instaura tra la donna e la rosa, creature appartenenti a mondi diversi eppure così simili, sfocia e si completa nel nono capitolo del trattato in prosa *Della dissimulazione onesta*, dal titolo *Del bene che si produce dalla dissimulazione*. A un'attenta analisi, «tutto il bello non è altro che una gentil dissimulazione», sia che si tratti di bellezza estetica di corpi umani, sia che si prendano in considerazione altri elementi, purché siano «soggetti alla mutazione»:

si troverà che la rosa par bella, perché a prima vista dissimula di esser cosa tanto caduca, e quasi con una semplice superficie di vermiglio, fa restar gli occhi in un certo modo persuasi ch'ella sia porpora immortale; ma [...] la dissimulazione in lei non può durare¹⁴¹.

Tornano molte delle parole chiave della lirica accettiana, dalla caducità del fiore, al «vermiglio» dei suoi petali, alla «porpora» di cui sono ricoperti, che in poesia erano stati usati come metafora per le rosse labbra femminili¹⁴², testimonianza di come il percorso lirico sia stato essenziale per la scrittura della prosa e l'individuazione dei temi da trattare e delle espressioni con cui farlo, rendendoli più immediati da comprendere.

¹⁴¹ *Do12*, cap. IX, pp. 35-36.

¹⁴² Cfr. *Amorose*, 61.

Il rigore per cui Accetto aveva invitato la donna a scusarsi e a rivedere i suoi comportamenti (sonetto 100), diventerà addirittura «folle» nel sonetto 110 (LXXXVI), un inno al tempo che sfugge, dai toni realistici, quasi macabri, tutt'altro che petrarcheschi. Anche l'antico poeta aveva dedicato versi molto sentiti al tramonto della vita, a quegli anni «de la età matura onesta, / che i vizî spoglia, e vertù veste e onore», rimpiangendo di non averli potuti condividere con la donna della sua vita, strappatagli «a mezza via», anzitempo, dalla Morte.

Tutta la mia fiorita e verde etade
 passava; e 'ntiepidir sentia già 'l foco
 ch'arse il mio core; et era giunto al loco
 ove scende la vita, ch'alfin cade. 4

[...]

Presso era il tempo dove Amor si scontra
 con Castitate, et agli amanti è dato
 sedersi insieme e dir che lor incontra¹⁴³. 11

La donna depone ormai le armi e concede all'amante un sereno incontro, uno di fronte all'altro, seduti insieme e pronti a parlare di un amore che è *stato* fuoco ed è dolce tepore¹⁴⁴.

Di tutt'altro tenore è il sonetto accettiano, in cui l'amata viene vista accompagnarsi con una «vecchia che avea fama d'essere stata bella», sicuramente influenzato dal clima barocco e dalla volontà di raffigurare il declino umano in termini più realistici:

Giovinetta gentil, da questo vivo
 cadavero che segue i passi tuoi
 (bella ed amata fu) scorger tu puoi
 com' il tempo è fallace e fuggitivo. 4

Ebbe gli amanti questa donna a schivo,
 eran gli altrui sospiri i vanti suoi.
 Sol del folle rigor s'avvede poi
 Che di rose e di gigli il volto è privo. 8

A la superba tua fiera bellezza
 più fido specchio, che cristallo o fonte,
 de la compagna tua sia la vecchiezza. 11

Indi umiltate apprenderà la fronte,
 e saprai qual error, qual è sciocchezza
 perder le forze, e poi voglie aver pronte. 14

¹⁴³ Petrarca, *Rvf*, 315.

¹⁴⁴ Cfr. B. Croce, *Petrarca. Il sogno dell'amore sopravvivente alla passione*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Napoli, Bibliopolis, 2009, pp. 163-170.

Monito per la donna deve essere la sua anziana accompagnatrice: in quest'ultima, «vivo cadavero» (notiamo il forte ossimoro in *enjambement*), deve intravedere la fallacia e la fugacità del tempo e, di conseguenza, cambiare il suo atteggiamento vestendolo di «umiltate» contro la superbia e la fierezza che le instilla nell'animo l'essere giovane e bella.

Accetto si chiede a quale scopo l'amata lo faccia sospirare in continuazione, sprezzando il suo amore e mostrando indifferenza, se non addirittura derisione:

Del molto, oimè, ch'i' bramo
non concedente un poco,
anzi ridete ognior del mio gran foco¹⁴⁵.

Il rischio è quello di accorgersi troppo tardi dell'«error» e della «sciocchezza» commessi, quando il volto ha ormai perso il suo colorito roseo e le forze vengono meno. È proprio in questa visione sconcertante e nella «vecchiezza» della sua accompagnatrice che la giovane dovrebbe specchiarsi: questa è la realtà, questo è il vero destino della sua bellezza giovanile. «Cristallo o fonte», specchio o riflesso derivato dall'acqua non sono strumenti che possono educarla, perché riflettono e mostrano solo il presente, senza dare una visione a lungo termine dell'incedere del tempo. La donna anziana funge qui da proiezione futura per ammonire la giovane ancora troppo inconsapevole.

La lontananza dal Petrarca è palesata non solo dai toni, ma dalle stesse parole usate: il termine «cadavero», nella sua concretezza e corposità, non compare in nessuna delle poesie del *Canzoniere*. Sarà invece usato dai lirici barocchi¹⁴⁶ e comparirà in quel capitolo nove del trattato accettiano di cui si è accennato sopra. Nonostante si dica in alcune occasioni che la bellezza mortale non sembri cosa terrena¹⁴⁷, se si guarda alla nuda realtà si deve ammettere che «già non è altro che un cadavero dissimulato dal favor dell'età»¹⁴⁸ il quale permette di sostenere il fisico prima che questo sia sopraffatto dal tempo.

L'avvertimento del poeta ritorna anche in una stanza della canzone 122, in cui le virtù femminili sembrano aspettare «dehil vecchiezza» in ozio, dal momento che non si donano a chi le ama, ma ritrose rifiutano di proferire amore o quantomeno pietà.

¹⁴⁵ *Amorose*, 126, vv. 5-7.

¹⁴⁶ Compare, ad esempio, in G. B. Marino, *Adone*, XIV, 319.

¹⁴⁷ Cfr. *Amorose*, 91, vv. 5-6: «Ma nulla veggo, ah! lasso, e null'ascolto / che le somigli a pien cosa terrena».

¹⁴⁸ *Do12*, cap. IX, p. 36.

egli se n'è fuggito, o vi fu spento.
O terrena dolcezza,
per te passan più l'ore,
o d'umana bellezza alato fiore.

Con il fiore dell'apparenza prende il volo anche il «diletto», che non ha abbastanza tempo per essere goduto pienamente¹⁵².

In tutta la raccolta, anche nei componimenti che sembrano avere un respiro più sereno, incombono le lancette dell'orologio e tanti sono gli ammonimenti. Ripensando alla sua donna, il poeta ne elenca le qualità fisiche: i capelli d'oro, la «bocca gentil» e il suo sorriso, lo splendido volto. Eppure, queste meraviglie non riescono ad offuscare la consapevolezza che il tempo scorre veloce e inesorabile: «ahi mortal vita, assai fallace e breve!», esclama il poeta con un sospiro rammaricato¹⁵³.

Nella *Lettera in occasione di bone feste alla sua donna*¹⁵⁴, il poeta sottolinea come il tempo passi non solo per la figura femminile, ma anche per se stesso. Al termine di un anno, invia un messaggio d'auguri alla sua donna, auspicando per lei nuove ore piacevoli e serene; per il poeta, invece, non c'è speranza, perché la sua è un'«immutabil sorte» che rende il sentiero della vita «mai lieto». Le stagioni si susseguono e il cielo mostra come «almi e leggiadri visi / restano oscuri, e pallida vecchiezza / da l'amato splendor gli ha più divisi». È inutile la speranza di possedere «grazia e bellezza» per sempre, perché tutto «si sprezza» ed è proprio dal riconoscimento della brevità della vita che «la fretta del gioir s'impara».

Se pensi sempre aver grazia e bellezza,
donna gentil, tu te 'l promett' invano:
quel ch'or più l'alme accende, alfin si sprezza. 33

Gli anni passeranno anche per la donna, che perderà la sua beltà, contro ogni suo tentativo di cristallizzarla in un attimo eterno. Il poeta per questo la invita a godere della gioia momentanea e del piacere che gli amanti si possono scambiare. Ed è proprio questa esortazione all'amore una delle risposte che il poeta dà per affrontare le stagioni che si succedono e per non farsi sopraffare dal tempo. Se l'amata ascolta i suoi consigli, tralascia l'orgoglio e concede l'«amoroso sguardo», entrambi saranno più sereni e potranno godere

¹⁵² *Amorose*, 36, vv. 12-14.

¹⁵³ *Ib.*

¹⁵⁴ *Ib.*, 22.

conforme degli amanti al viver morto¹⁵⁹.

L'unica soluzione prospettata, in questo caso, è la morte: nulla si può contro l'amore se non la distruzione dello stesso essere che lo prova. Innamorarsi è un lento morire, avvelenati «ogni ora» dalla passione incontenibile. Questo tipo di reazione, anche se non sempre così estrema, è la più comune nella raccolta ed emerge ogni qualvolta la donna si dimostra indisponente nei confronti dell'amante. Se i lamenti non le suscitano pietà, forse la morte potrebbe provocare un moto di compassione:

O nulla, o tarda, mi verrà l'aita
che da madonna chiede il mio tormento;
e forse aspetta ch'uom, sepolto e spento,
possa per opra umana aver più vita. 8

[...]

Ora il mio petto i suoi conforti brama,
ora questi occhi cercano la luce,
ora la lingua il suo bel nome chiama. 11

Ella, ch'assai promise e nulla adduce,
poco il tempo conosce, o poco m'ama,
e con la speme a pianger mi conduce¹⁶⁰. 14

In ogni caso, ciò che la donna potrebbe dire o fare dopo la morte dell'innamorato ha poca importanza per un uomo che vuole «ora», in vita, assaporare i piaceri e le ricompense d'amore. L'anafora dell'avverbio temporale è indice del profondo desiderio di vivere pienamente la stagione dell'innamoramento, cosa possibile solo se l'amata fosse disposta ad andare incontro al poeta, confortandolo e donandogli un po' della sua luce. Il tempo scorre veloce e presto le occasioni per vivere la giovinezza si esauriranno, evento che solo l'uomo sembra percepire come imminente, mentre la donna sembra pensare di poter vivere in eterno con il suo giovane «bel semblante»¹⁶¹.

L'immagine del fiore come simbolo non solo di fascino, ma soprattutto di caducità, non è l'unica ad essere usata da Accetto per esprimere la fugacità del tempo; lo scrittore dedica infatti allo stesso scopo diverse poesie all'aurora, momento primo del giorno, tanto spettacolare quanto fragile.

È nell'ora della «vaga aurora» che lo sguardo del poeta può appagarsi dell'immagine della donna amata, perché l'alba «lieta e vermiglia» le somiglia. I colori del cielo ricordano

¹⁵⁹ *Amorose*, 145.

¹⁶⁰ *Ib.*, 94 (XXV).

¹⁶¹ *Ib.*, 78, v. 50.

quelli dell'incarnato femminile, richiamando così alla memoria la dolcezza e il piacere di contemplare tale bellezza¹⁶². Il momento è, però, fuggevole: i raggi del sole ben presto fanno «men bella» l'alba e la visione svanisce al chiarore del nuovo giorno. «Intanto», però, per qualche momento, il poeta ha potuto rimirla e immaginare l'amata accanto a sé¹⁶³.

Nel madrigale *Bellezza fugace simile all'aurora*¹⁶⁴ la bellezza femminile è paragonata al primo chiarore che annuncia il giorno, alba di cui «solo si può dir ch'è bella or ora»; illumina la terra al «fuggir de le stelle», anticipando il sole e il suo calore, che saranno causa della sua fine: «son la morte tua gli stessi rai».

La bell'aurora i' miro,
e 'l fuggir de le stelle,
e la fretta del sol tra queste e quelle.
Prima luce del giorno
giungi a pena, e ten vai,
e son la morte tua gli stessi rai.
Tal d'ogni volto adorno
langue in terra l'aurora,
e solo si può dir ch'è bella or ora.

5

Come l'aurora, il «bel viso» femminile su cui Amore aveva impresso le sue grazie perde «quasi in un momento» il suo fascino, lasciando il posto all'inoltrarsi del giorno, degli anni¹⁶⁵.

Il fatto che la donna non si accorga del passare del tempo e della perdita di luminosità dei suoi occhi («luce vestita sì di mortal velo») non potrà persistere a lungo: presto dovrà riconoscere che il tempo ha provocato un cambiamento in lei e saranno proprio i suoi stessi occhi a rivelarle la verità, quando sapranno guardarsi con verità.

E s'or di questo mal non vi accorgete,
sin dentro agli occhi il mostreranno alfine
degli stessi occhi, oimè, l'alte ruine¹⁶⁶.

5

¹⁶² *Amorose*, 128, v. 50.

¹⁶³ *Ib.*, 9.

¹⁶⁴ *Ib.*, 5.

¹⁶⁵ *Ib.*, 125.

¹⁶⁶ *Ib.*, 27.

1.11 Specchiamenti

Uno dei protagonisti indiscussi della poesia seicentesca è lo specchio, oggetto che si presta ad essere fonte per la creazione di metafore, spesso moraleggianti. Beatrice Rima ha studiato questo topos e ha descritto il suo percorso in *Lo specchio e il suo enigma*, che affronta la tematica a partire dal Petrarca, per arrivare alle opere di Tasso e Marino. La sua analisi si sviluppa attraverso molte poesie e opere liriche, a volte solo citate, altre volte analizzate minuziosamente, testimonianze della grande produzione sull'argomento lungo i secoli e della molteplicità di prospettive con cui viene proposto. Accetto non compare in questa disamina, che lascia spazio, però, ai confronti e che regala spunti di riflessione validi anche per il nostro poeta.

Lo specchiamento pone sempre in causa più parti che dialogano tra loro, non statiche, ma dinamiche, attive o passive a seconda dei casi: il riflettente, il riflesso, l'immagine del soggetto riflettente; è il Petrarca a sigillare la fortuna del tema, richiamando il mito ovidiano di Narciso e applicandolo ad un contesto cortese in cui è l'amata ad essere la protagonista.

Accetto dedica al topos della donna che si specchia un sonetto nella prima edizione (XXVIII) e due nell'ultima (6, 109), componimenti nei quali è sempre presente lo specchio come oggetto concreto; molti sono, d'altra parte, i modi e i luoghi in cui una donna può rimirarsi e infatti non mancheranno poesie in cui il tema è affrontato anche senza la presenza del «fido cristallo»¹⁶⁷. Se nelle liriche XXVIII e 109 il poeta si rivolge ad un «tu» ben definito, la donna prima e lo specchio poi, nel sonetto 6 troviamo quello che Rima definirebbe un «modo descrittivo»¹⁶⁸, cioè una descrizione della scena in cui lo specchiamento è contemplato dall'amante. Non troviamo qui un destinatario particolare o appellativi espliciti, come se la scena fosse troppo intima e richiedesse di essere semplicemente contemplata e meditata.

È proprio in questo componimento che sembra trovare compimento l'ammonizione presente nel già citato madrigale 27 (nonostante sia successivo nella raccolta), in cui si sollecitava l'amata a prepararsi perché prima o poi avrebbe visto, con i suoi stessi occhi, «l'alte ruine» prodotte dal tempo.

¹⁶⁷ *Amorose*, 109, v. 1.

¹⁶⁸ B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991, pp. 11-12.

Nel sonetto 6 troviamo, infatti, una figura femminile che si specchia, «donna gentil», ma solo per un fugace istante. Quando, infatti, il suo sguardo incontra gli occhi riflessi, ella si accorge di se stessa. Si accorge che la bellezza che vede è presente, ma non duratura, è potente, ma momentanea, è realtà che nel momento stesso in cui la si ammira svanisce e si deteriora, perché il futuro di vecchiezza incalza. Se in Tasso la donna, stupendosi dei suoi molti pregi e qualità «non volse il guardo di tal vista pago»¹⁶⁹, in Accetto la presa di coscienza, quasi un'epifania, riguardante il suo essere mortale provoca un sospiro e il desiderio subito realizzato di distogliere lo sguardo dallo specchio, nella speranza forse di poter tornare indietro, a quella inconsapevolezza che rendeva più sereni.

Mirò lo specchio e di se stessa accorta
sospirò, e gli occhi rivolgendo altrove
quella donna gentil che seco move
tutte le Grazie, e lieto Amor ne porta. 4

Il sospirare è un atto che porta con sé molto di non detto: il poeta, spettatore della scena non può fare a meno di esprimere al posto dell'amata le silenziose parole espresse solo con un lieve respiro. L'«alta bellezza» che fa impallidire gli amanti e che nella sua maestosità sembra eterna è tutt'altro che imperitura. Da un momento all'altro scemerà e dove prima l'incarnato era roseo e giovane nulla impedirà di ritrovarvi il «deserto», la morte.

Parea dir, sospirando, or viva or morta
si vede alta bellezza, ah! lassa, e dove
son or le rose colorite e nove
sarà deserto senza luce o scorta. 8

Il poeta guarda la donna andarsene nella sua bellezza ancora intatta, eppure pensierosa, dopo aver preso coscienza del suo futuro; non è altera e orgogliosa, ma riflessiva: la scena si riempie di concretezza, quotidianità, profondi silenzi impregnati di consapevolezza, parziale rifiuto e, forse, domande inesprese.

L'atto soave in questo senso appresi,
e sì la vidi andar pensosa e bella
che per miglior consiglio anco l'intesi. 11
Di vano amor ben si mostrò rubella,

¹⁶⁹ T. Tasso, *Rime*, 44, v. 6.

ch'in quel ciel di cristallo, ond'io mi accesi,
parve il suo sguardo una cadente stella.

14

L'ultima significativa immagine che ci propone il poeta è quella di una stella cadente, che segue il suo corso nel cielo della vita: lo specchio diviene il «ciel» in cui transita lo sguardo femminile, come fosse il lume di una stella, ancora splendente nel suo cadere, ma destinato ad essere inghiottito dal buio della notte, non appena il suo moto si esaurirà. Questa poesia esce dai canoni della tradizione, secondo la quale il poeta aveva il compito di distogliere l'amata dalla sua immagine riflessa della quale si era innamorata, perché la consapevolezza della caducità dello splendore visto nello specchio scaturisce dal cuore stesso della donna, senza l'intervento esterno dell'amante. Qui la lotta per le attenzioni femminili non è ingaggiata dal poeta e dallo specchio, ma è tra la donna e la sua immagine riflessa la cui suscettibilità di mutazione fatica ad accettare: è la lotta della spensieratezza contro la pesantezza del tempo, dell'ideale contro la realtà. Raramente si incontrava in poesia una figura femminile capace di "accorgersi di se stessa" nella verità dell'esistenza e non nell'astrattezza di un ideale di bellezza eterno.

Se da sempre lo sguardo è momento essenziale nell'innamoramento, diviene ancor più significativo nel momento in cui viene inserito in un evento come quello dello specchiamento, perché maggiori sono le possibili implicazioni, come già abbiamo potuto notare nell'analisi del sonetto 6.

Il tema era stato e sarà a lungo affrontato, data la sua versatilità: Petrarca suggerirà la sua fortuna attraverso due sonetti (*Rvf*, 45, 46), pietre miliari del topos. In essi Laura è mostrata mentre si rimira in quello che viene definito l'«adversario» del poeta, invaghita della sua stessa immagine, con il pericolo di cadere nella stessa trappola di Narciso.

In entrambi i componimenti il vincitore risulta essere lo specchio, presentato come antagonista del poeta: sotto suo consiglio l'amante è stato scacciato dal cuore dell'amata, che diventa «aspra et superba» costringendolo ad un «misero exilio» immeritato¹⁷⁰; lo stesso Amore è costretto al silenzio dai «micidiali specchi»¹⁷¹ che la donna sfrutta per ammirarsi e nei quali comincia e si esaurisce la contemplazione di sé¹⁷².

¹⁷⁰ Cfr. Petrarca, *Rvf*, 45.

¹⁷¹ Cfr. anche Tasso, *Rime*, 369, vv. 49-50: «micidiali specchi / suoi consiglier fedeli».

¹⁷² *Ib.*, 46.

Nonostante Accetto affronti la tematica, è necessario specificare come la sua non sia una ripresa petrarchesca diretta, ma filtrata attraverso la prospettiva del Tasso lirico e, non meno importante, la propria prospettiva lirica.

Beatrice Rima fa notare come la poesia d'amore sia ricca di variazioni sul tema: costante è la presenza dello «specchio vero e proprio, nel quale la donna si ammira adornando la propria figura esteriore», ma non meno frequentata è l'identificazione dello specchio con l'amante, «dove lei meglio può riconoscere la sua immagine interiore, la sua vera natura»¹⁷³. Di seguito alcuni esempi che chiariscono i due diversi, ma complementari specchiamenti.

Nel sonetto amoroso 109, Accetto si rivolge direttamente allo specchio: è contro di lui che deve combattere per attirare l'attenzione della sua amata, mettendo in gioco la capacità di essere lui stesso strumento riflettente e maggiormente degno di ricevere attenzioni.

Il «fido cristallo» riflette lo splendore dell'amata in tutta la sua perfezione, ma non è in grado di mostrarle gli effetti che tale bellezza provoca negli uomini: è per questo che la figura femminile si volta, cercando colui che la ama. Non appare, però, affatto interessata a lui e alla sofferenza che potrebbe arrecargli, ma ciò che sembra prevalere è lo stupore, la curiosità di fronte al suo "potere".

Fido cristallo, ove risplender suole
de la mia donna il luminoso aspetto,
ben le puoi tu mostrar com'è perfetto
del suo chiaro sembante il vivo sole. 4

Ma se di tanti raggi ella poi vuole
veder quanto è mirabile l'effetto,
si volge a farne prova in questo petto
a cui del grave incendio unqua non duole. 8

Nelle successive terzine emerge l'insoddisfazione del poeta che, nonostante sia pronto a tutto per l'amata, viene usato, se non ignorato. Se nel primo verso era l'oggetto-specchio ad essere definito fedele, nell'ultimo è l'amante-specchio ad essere tale: è lì, nel petto che arde, che la donna trova le risposte che va cercando.

Se non ch'invidia porto al dolce sguardo,
che ne la luce tua spesso raggira
per dar ampia mercede a chi men serve. 11

¹⁷³ B. Rima, *Lo specchio e il suo enigma*, p. 72.

Qui dove l'opra de' suoi lumi ferve,
altera e disdegnosa, ahi, lasso, mira
lo specchio de la fede, ov'arsi e ardo.

14

Il «dolce sguardo» che la donna dona è riservato solamente a se stessa, nonostante la vera fedeltà la si possa trovare nell'amante e non nel freddo oggetto che mente mostrando il presente e nascondendo la caducità della vita. Anche Tasso si era fatto specchio verace¹⁷⁴ dell'amata, «di beltà no, di fede»¹⁷⁵, destinato a riflettere quella bellezza che tante volte lo trascinava nel pianto e nel turbamento. Pare non esserci altro modo per essere guardato dall'amata: se ci si dichiara, mettendo a nudo l'incendio del cuore, si viene derisi, se le si mostrano «le ferite e 'l fonte de le lagrime pronte» lei si rivolge altrove. L'unica soluzione è quella di farle vedere la sua stessa immagine, perché lei possa goderne, attraverso il cuore dell'amante: «s'a lei mostri la sua imagin bella, / non sarà forse allor tanto rubella»¹⁷⁶.

Tebaldeo, poeta ferrarese che vive a cavallo tra Quattro e Cinquecento, sembra aver creato un precedente per Accetto con il suo *A che presti, superba, a un vetro fede?*, sonetto che invita la donna a rimirarsi nel poeta e non nel «vetro» che riflette solo la sua figura, ma non il suo «effecto». Non possiamo sapere se Accetto avesse letto questa o altre poesie dell'autore, ma è interessante notare come non solo i temi affrontati siano gli stessi, ma anche come molte delle parole usate per esprimerli siano somiglianti.

A che presti, superba, a un vetro fede?
Se ben comprender voi la tua bellezza,
specchiate in me, che tanta è sua grandezza
quanto è l'incendio mio, che ogni altro excede; 4
non altrimenti in me quella si vede

¹⁷⁴ Cfr. anche G. Preti, *Per la sua donna specchiantesi*, in *Poesie*, Roma, appresso Giovanni Facciotti, 1622, p. 66, v. 13: «il mio cor, specchio verace».

¹⁷⁵ T. Tasso, *Rime*, 169, v. 5.

¹⁷⁶ *Amorose*, 135:

«Dimmi, che fai cor mio /
quando a l'alta cagion del tuo dolore /
ti manda il cieco Amore? /
S'a lei scopri il gran foco, /
i' so che 'l prende a gioco; /
se le ferite e 'l fonte /
de le lagrime pronte, /
i' so con quanto riso /
rivolge altrove il viso. /
Ma s'a lei mostri la sua imagin bella, /
non sarà forse allor tanto rubella».

che in un arbor del vento la forteza,
 quando con furia a terra il piega e speza,
 rompendol sin dove ha più fermo il piede. 8

L'effecto è da veder, non la figura:
 in questo è sua eccellenza e, a dire il vero,
 quel tuo specchiar non è cosa sicura; 11

nè a te verrà come a Narciso altiero:
 lui è un bel fior, tu serai pietra dura,
 avendo di Medusa il sguardo fiero. 14

La bellezza femminile sarà totalmente compresa nel momento in cui la donna conoscerà i suoi effetti sull'amante: ciò può accadere solo se è disposta a specchiarsi nel poeta, l'unico capace di penetrare a fondo nel suo splendore, perché ne prova gli esiti. La fiducia della donna non deve essere rivolta al freddo cristallo, ma, come in *Accetto*, deve essere donata all'amante; non è inoltre sicuro abbandonarsi allo specchio, perché da un momento all'altro potrebbe rivelarsi nemico, facendole perdere la vera conoscenza di se stessa. Lapidaria l'ultima immagine in cui il poeta integra la tradizione ovidiana con il mito riguardante Medusa: il destino di una creatura «superba» e dallo «sguardo fiero» non può risolversi in una dolce morte (come in fondo era stato per Narciso, con la sua trasformazione in fiore), ma nella mutazione in pietra, come una nuova Medusa che specchiandosi determina la sua fine.

Il nome di Narciso non compare mai nell'edizione accettiana delle *Rime* del 1638, nonostante la sua storia funga da ispirazione e sfondo alle liriche citate; possiamo però trovarlo in un sonetto della prima edizione, poi espunto: *Chiede perdono del molto che mirava la sua donna tanto più ch'ella solea spesso guardarsi allo specchio*¹⁷⁷. I toni sono molto più pacati, non ci sono riferimenti alla caducità della bellezza e il poeta appare ancora come l'amante servizievole che non ammonisce la donna, ma anzi, si scusa con lei per il suo troppo ardire nel momento in cui non riesce a distogliere da lei lo sguardo.

Donna, s'han gli ochi tuoi sempre vaghezza
 di rimirarsi, qual Narciso in fonte,
 perdona a le mie luci, or che sì pronte
 vengono a ricercar tanta bellezza. 4

L'unica nota amara si trova nell'ultimo verso: «perché 'l bel volto a dimostrar sei tarda?». Le dichiarazioni d'amore non servono davanti a colei che trova pieno appagamento nel

¹⁷⁷ *Rime*, XXVIII.

«vagheggiar» la sua stessa immagine: gli sguardi dei due non si incroceranno, entrambi fissi nel proprio oggetto di desiderio, entrambi incapaci di volgersi altrove e cambiare prospettiva.

Accetto conosce le *Metamorfosi* di Ovidio, da cui probabilmente ricava gli spunti per inserire nelle sue liriche echi e personaggi mitici. La figura di Medusa compare nuovamente nell'ultima terzina del sonetto 33, accostata a quella di Medea. La poesia è dedicata ai motivi per cui il poeta prova un tale affetto per la sua donna, nonostante ella dimostri freddezza nei suoi confronti: gli occhi, la bocca «soave» e le gote «vermiglie» lo fanno «pianger di dolcezza» e accendono la sua ammirazione, ma il «dolce aspetto» femminile non corrisponde ad altrettanti docili atteggiamenti.

Non è Medusa, non è Medea,
e mi può far di marmo al dolce aspetto,
aureo vello nel ciel mostrando intorno.

14

Le due figure mitiche vengono messe in risalto dall'anafora interna al verso e dall'allitterazione prodotta dai loro nomi; sono inoltre poste in una sorta di chiasmo che occupa l'intera terzina: il secondo verso è legato a Medusa, capace di trasformare in pietra chiunque la guardi, il terzo a Medea che innamoratasi di Giasone lo aiuta a rubare il Vello d'oro.

L'amata del poeta incarna la stessa freddezza che caratterizza le due donne mitiche, facendo rimanere «di marmo» l'amante, incapace di reagire di fronte alla sua bellezza, e rendendo visibile l'«aureo vello», riferendosi forse al suo crine d'oro o, più probabilmente, alla luminosità del suo aspetto.

1.12 Luna

Come altri elementi naturali, anche la luna diviene protagonista di alcune poesie, e sarà una presenza costante in tutte e tre le edizioni. Spesso si accompagna ad uno stato interiore di riflessione, di meditazione e a volte diventa per il poeta motivo di immaginario incontro con l'amata, date le somiglianze tra lei e l'astro (l'incarnato pallido, la freddezza, la luminosità).

Due sono i componimenti in cui il poeta si rivolge direttamente alla luna, il sonetto 83 (XIII) e il madrigale 140: in entrambi l'astro è spettatore indifferente del dolore provato

dall'amante, che si sfoga, non potendo più trattenere la sofferenza d'amore. Accetto aveva dedicato il sonetto 74 alla notte, celebrandola per la sua capacità di celare i sentimenti e per la possibilità data all'uomo, durante il suo corso, di allontanarsi dal «vulgo infido»; la sua «ombra gentil» è tempo di riposo e silenzio, tempo favorevole per chi ama¹⁷⁸. Cambia la prospettiva in 83, dove la luminosità della luna rende la notte meno oscura: questo non gioverebbe agli amanti che vorrebbero errare su «vie gradite e solitarie»¹⁷⁹, senza essere notati, eppure la speranza è ormai così scemata che nemmeno la paura d'essere visti sussiste. Anzi, si chiede che la luminosità aumenti e che rischiararsi totalmente lo status del poeta: forse, vedendo la disperazione incombente potrebbe nascere pietà nei suoi confronti. Eppure anche la luna, come la donna, è «incostante»: l'amante le rivela, «scopre» il suo dolore, ma impassibili rimangono entrambe, la «fredda» e bella luna come l'amata, che per queste caratteristiche le somiglia.

Cinzia, ne' lumi tuoi felice amante dogliasi perché neghi il passo oscuro; i' di speranza privo or più non curo ch'altri vegga le vie del piede errante.	4
Per me raddoppia le tue luci, e tante mie fiere doglie il tuo sereno e puro viso più sopra e del mio stato duro prendi ferma pietà, stella incostante.	8
Sotto il tuo chiaro e luminoso argento non è dolor tra' miseri mortali che debba somigliarsi al mio tormento.	11
A te narrando gl'infiniti mali par che madonna ascolti il mio lamento poich'è sì fredda ed ha bellezze eguali.	14

Il poeta si rivolge alla luna, ma nel suo cuore è con la donna amata che sta dialogando. È a lei che è disposto a mostrare le «fiere doglie», perché è in lei che spera di poter suscitare «ferma pietà», nonostante fino ad allora sia rimasta indifferente. Ma proprio la sua incostanza femminile potrebbe farle cambiare idea: in fondo la speranza che il suo lamento mitighi la freddezza dell'amata è ancora viva.

¹⁷⁸ *Amorose*, 74, vv. 9-12:

«O dolce speme degli accesi amanti, /
ombra gentil, che per soave aita /
sol di riposo col tacer ti vanti, /
viene deh vieni».

¹⁷⁹ *Ib.*, 74, v. 7.

Sembra cambiare la situazione nel madrigale 140, dato che la luna subito viene descritta come «pietosa» e attenta ai lamenti degli «infelici amanti»; eppure rimane pur sempre una «spettatrice»: non può esserci consolazione in lei, empatia, conforto. Può solo essere immagine della donna o entità con cui sfogarsi.

Interessanti in questa poesia i richiami letterari, che Nigro mette in luce nell'introduzione all'edizione delle *Rime amorose*¹⁸⁰. Sono, in particolare, i primi versi ad essere testimonianza delle letture e del bagaglio culturale accettiano:

O degli affanni miei
spettatrice pietosa,
vaga compagna de la notte ombrosa.

Se l'aggettivo «ombroso» era di derivazione petrarchesca (nel *Canzoniere* si trovava accostato ad elementi naturali come colli, boschi, selve¹⁸¹), il riferirlo alla notte è operazione che si deve al Casa: «O sonno, o de la queta, umida, *ombrosa / notte*»¹⁸²; per essere più precisi, però, dobbiamo volgere lo sguardo anche al Marino, e in particolare alla lirica amorosa 32, in cui compare il sintagma «notte ombrosa» a fine verso – e non in *enjambement* – e in rima con «pietosa», proprio come in Accetto¹⁸³. Riprese di questo tipo si scorgono in tutta la raccolta, a testimonianza del fatto che il nostro poeta non è avulso dal contesto in cui vive e dalle novità poetiche – come pensa Muscetta¹⁸⁴ – e si dimostra essere un attento equilibrista che da una parte non manca di misura e dall'altra non rifiuta note barocche. Testimonianza di questo aspetto ambivalente sono alcune parole, vicine al gusto secentesco, che il poeta usa senza mai perdere quella ponderatezza che lo caratterizza, in equilibrio tra classicismo e novità, molte trovate in poesia già citate: “cadavero”, “estinto”, “cenere”, “incenerire”.

Un'espressione particolarmente cara ad Accetto è “ond'arsi e ardo”, usata in riferimento all'incendio che divampa nel cuore dell'amante; in questa forma il sintagma ha sicuramente subito l'influenza dell'incipit mariniano «I' arsi ed ardo», che avvia una delle

¹⁸⁰ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XIX.

¹⁸¹ Cfr. Petrarca, *Rvf*, 129, v. 5: «ombrosa valle»; 176, v. 13: «ombrosa selva»; 194, v. 2: «ombroso bosco».

¹⁸² G. Della Casa, *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, 1978, 54, vv. 1-2.

¹⁸³ G. Marino, *Sogno*, in *La lira*, III (*Amori*), 45, vv. 1-4:

«Vien la mia Donna in su la notte ombrosa /
qual suole apunto il mio pensier formarla /
e qual col rozzo stil tento ritrarla, /
ma qual mai non la vidi a me pietosa».

¹⁸⁴ C. Muscetta, *T. A. o la dissimulazione onesta*, p. 11.

prime poesie contenute nella *Lira: Promette alla sua donna perpetuo amore*¹⁸⁵. Anche Marino, d'altra parte, mutua l'incipit da quello, più ristretto e incisivo, del Bembo: «Arsi, Bernardo, in foco chiaro e lento»¹⁸⁶, ripreso anche dal Casa¹⁸⁷ e dal Tasso¹⁸⁸. Accetto utilizzerà la coppia verbale come chiusa di verso, prendendo esempio da Della Casa, che, però, aveva usato il verbo singolo: «raffredda, Signor mio, quel foco ond'arsi»¹⁸⁹. Ripercorrendo le liriche accettiane dedicate alla luna, troviamo il sintagma nella poesia amorosa 15, *La sua donna mirava la luna ed egli in lei e nella luna*. Qui l'astro non è più oggetto di sfogo delle pene del poeta, ma diventa termine di paragone esplicito con l'amata. La donna, come già nel sonetto 6 e come nuovamente nel 48¹⁹⁰, si rivela «pensosa», mentre il poeta la osserva rivolgere lo sguardo «a l'argentata luna» ed è colei «ond'i' nel cor sempr'arsi e ardo», specifica l'amante. Entrambe sono così luminose e candide che sembrano essere un'unica entità, apparenza che si rivelerà un «error», perché la donna non è solo stella o luna, ma è molto di più, è sole.

Ancora, la coppia compare in 69, dove viene usata per connotare il volto dell'amata: è questo, con le sue dolci o dure espressioni che fa innamorare o soffrire; in 109, a conclusione del sonetto, indica nuovamente il cuore bruciante dell'amante; nella prima edizione la si trova nel sonetto CXLI, poesia in morte della sua donna, nel penultimo verso: «che la cara memoria, ond'arsi ed ardo / servo mi lascia al tuo regno [*di Amore*] infelice» in cui serve a sottolineare come, nonostante la morte, lui continui a ricordare l'amata e a provare amore per lei.

In altre due occasioni il verbo “ardere” al presente, prima persona singolare, viene accostato non al suo tempo passato, ma a «languisco», altro termine molto frequentato in poesia: nel sonetto 75 il poeta vede lo «strale» che dagli occhi dell'amata saetta verso il suo cuore, luogo «ov'io languisco ed ardo», situazione che si ripete anche in 82 in cui il petto è «acceso» dalle fiamme d'amore che non sempre sono negative, ma possono portare anche uno stato di dolcezza e languore:

Così le fiamme, in cui languisco ed ardo,
mi son più care, e 'l petto acceso vuole
sentir più spesso il forte aurato dardo.

14

¹⁸⁵ G. B. Marino, *La Lira*, I (*Rime amorose*), 4, v. 1.

¹⁸⁶ P. Bembo, *Rime*, 114.

¹⁸⁷ G. Della Casa, *Rime*, 32, v. 1: «Arsi ...»; cfr. T. Accetto, *Amorose*, 63, v. 1: «Ardo, ...»

¹⁸⁸ T. Tasso, *Rime*, 107: «Arsi gran tempo»; 191: «Arsi mentre m'amaste».

¹⁸⁹ G. Della Casa, *Rime*, 70, v. 12.

¹⁹⁰ *Amorose*, 6, v. 10: «e sì la vidi andar pensosa e bella»; 48, v. 1: «Donna bella e gentil, sola e pensosa»

2. Rime lugubri

Le *Rime amoroze* costituiscono circa metà della produzione poetica accettiana; a seguire, nella raccolta del 1638, troviamo le *Rime Lugubri, Morali, Sacre e Varie*, nonostante non esista un'edizione moderna che le comprenda tutte, come già spiegato nell'introduzione a questo lavoro. Per la sezione delle *Rime lugubri* e le seguenti tre, ci baseremo sull'edizione curata per Rizzoli da Edoardo Ripari, prendendo a riferimento la sua numerazione delle liriche.

Come da tradizione, anche Accetto dedica alcune poesie, in tutte le edizioni delle sue *Rime*, alla donna amata ormai defunta o che si appresta a compiere l'«ultimo passo»¹.

Nella società in cui il nostro poeta era inserito, dilaniata da guerre, insurrezioni e stretta nella morsa di forti apparati repressivi, la morte e il tempo avevano assunto un peso significativo e diverso rispetto alle epoche precedenti. Se per i medievali il presente era vissuto in vista di un glorioso futuro di vita eterna e per i rinascimentali, invece, era il passato ad avere importanza per vivere al meglio il presente, per l'uomo barocco (generalizzando) la vita era un presente senza speranza, carico di solitudine e mancante di aspettative future come di eredità passate.

La morte torna ad essere tema letterario privilegiato, ma sotto una luce diversa: non più passo verso la vita eterna, né sprone per compiere azioni che avrebbero reso immortale la memoria di un uomo², ma nemica distruttiva ed epilogo tragico dell'esistenza.

Accetto si colloca ancora una volta tra tradizione e contemporaneità, con una ripresa dell'itinerario e degli stilemi petrarcheschi da una parte e con la scelta di un lessico più crudo e concreto dall'altra; usa arguzie e concetti, ma «dove è mosso da un interesse psicologico e morale, si dimentica di metaforeggiare in barocco»³ e, come vedremo, si lega piuttosto alla tradizione napoletana del Sannazaro e del Tasso. Quando, invece, l'argomento di fa più solenne, in particolare nelle poesie sacre, si avvicina maggiormente alla poesia contemporanea.

Muscetta ritiene che la vocazione di Accetto non fosse pienamente quella poetica, ma che la poesia gli si fosse rivelata strumento per conoscere se stesso, «in una società che

¹ *Rime*, CXXXV, v. 5.

² G. Getto, *Il barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 83-84.

³ C. Muscetta, *T. A. o la dissimulazione onesta*, p. 11.

esigeva come prezzo della vita un abito di circospezione»⁴. Allo stesso modo sembra pensarla Croce, nel momento in cui constata che l'Accetto, «spirito appartato e fine», sfrutta la poesia per esprimere il suo bisogno di interiorità, solitudine serena, «oltre le rozzezze e le violenze della società»⁵.

Nella prima edizione delle *Rime*, non suddivisa in sezioni, il gruppo di poesie (nove) in morte è preceduto da una canzone di quattro strofe e un congedo dedicata al tempo⁶. È un tema questo che percorre tutte le raccolte poetiche accettiane, in particolare quella definitiva, dove viene osservato da diverse angolature: nelle *Rime amorose* è colpevole di rendere la bellezza femminile breve ed effimera, nelle *Lugubri* è portatore di morte, nelle *Morali* è osservato nelle sue tre componenti – passato, presente e futuro –, nelle *Sacre* è monito per l'uomo che deve imparare ad alzare lo sguardo al cielo, unica entità che «non conta l'ore»⁷.

La «pietà celeste» manda al poeta, il cui «grave pensier» affatica il cuore e la mente, un «vecchio», personificazione del tempo, in qualità di consolatore. Questi chiede al suo interlocutore il motivo per cui la sua anima è «dolente» e il suo cuore trafitto da tormenti: domanda retorica, perché è chiaro come sia proprio il veloce passare degli anni, e quindi l'avvicinarsi della morte, ciò che lo affligge.

Eppure subito viene consolato dal Tempo: «non sei, non sei tu solo, / a cui son tant'occulti i miei viaggi»; non è l'unico a soffrire di questo “male”, sono molti coloro che non comprendono il “gran volo” degli anni.

A mortali non lice
mirar in me troppo lontana parte:
non vien penna o martello a palesarmi, 35
perché le carte e i marmi
struggo egualmente e mi par vana ogn'arte.
Ma quand' il vero, oimè, celar bisogna,
alor s'apre la strada a la menzogna.
[...]
Languido cade e more
L'uom e poi l'opra ed io rifaccio il volto
del mondo e lo trasformo in mille guise.

⁴ C. Muscetta, *T. A. o la dissimulazione onesta*, p. 11.

⁵ B. Croce, *Accenni di poesia affettuosa*, in *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1957⁴, p. 337.

⁶ *Rime*, CXXXIV.

⁷ *Sacre*, 17, v. 30.

È il tempo che parla, nato per «dar morte e vita insieme», inconoscibile dall'uomo, pronto a cancellare ogni traccia di un'esistenza umana: non solo l'uomo morto non può più fare esperienza del tempo, ma anche le sue opere, spirituali e concrete, sembrano non poter sopravvivere, inghiottite nella notte della memoria. Tutto viene distrutto. Questa è la verità, che spesso, però, l'uomo nasconde per non dover affrontare o con la convinzione che qualcosa debba pur riuscire a sopravvivere. È qui che, secondo il Tempo, comincia la «menzogna», quella che porta gli uomini a costruire governi, a scrivere leggi, a contendersi il potere, nella speranza che qualcosa possa rimanere.

Di fronte a questa dura verità, cosa può fare l'uomo? Come può vivere senza che la sua esistenza manchi di scopo o sia rivolta unicamente alla morte?

È sempre il Tempo, un vecchio «lieto» e che “ride” di fronte agli affanni e alla limitatezza dell'uomo, ad avere la risposta: «godi del *punto* che di me t'è dato», godi del tempo presente, vivi pienamente e in serenità quella infinitesimale parte di tempo che ti è donata.

Il futuro e 'l passato
spiar e riveder non ti si nega,
ma chi, per ciò, quel ch'è presente oblia,
tutto è pien di pazzia,
sì ch'a' suoi danni ogni momento impiega.

L'uomo può «spiar e riveder» ciò che avverrà e ciò che è stato, ma è pazzo colui che vive solo per questo, dimenticandosi del presente e compiangendosi ad ogni momento.

Per cogliere il bene che si può ricavare dalla vita, gli uomini non devono lasciarsi schiacciare dal rimpianto del passato, dalle preoccupazioni per il futuro o dal desiderio di tempi migliori.

Sarà nelle *Rime morali* e in quelle *Sacre* del 1638 che Accetto riprenderà questo stesso tipo di visione: non sarà più il Tempo personificato a parlare, ma il poeta che, appresa la lezione, la riporta, utilizzando le stesse immagini e lo stesso lessico, perché altri possano goderne e farne tesoro.

La vita mortale è un punto luminoso, recita il titolo del madrigale morale 26, riprendendo l'immagine del punto come simbolo della piccolezza dell'esistenza:

Due son gli abissi oscuri
del tempo ov' il pensier non si assicuri,
quel che fu, quel che fia;
in mezzo arde e s'invia

un luminoso *punto*, 5
 che splende appena giunto,
 né lascia dopo sé, né manda innanzi
 raggio mai che gli avanzi,
 e di sua fuga tien l'ore contente;
 questo è la vita, oimè, quando è presente. 10

Qui il punto è connotato dalla luce, in contrasto con quei due «abissi oscuri» che sono il passato e il futuro, pericolosi in quanto in essi l'uomo può immergersi così tanto da sprofondare, perdendo la possibilità di trovare la fonte luminosa grazie alla quale la propria esistenza può essere «sicura». L'attimo importante su cui concentrarsi è il presente, perché è l'unico a poter essere «luce», seppur momentanea: non lascia scie dietro di sé, né emana «raggi» che possano mostrare i successivi passi, ma illumina quel tanto che permette all'uomo di vedere dove poggia i piedi.

Continua la riflessione sul «punto» presente nel momento in cui il poeta si appresta ad accogliere un nuovo anno⁸: non speranze, non ricordi invadono il cuore, ma la consapevolezza che «il tempo vola», «rode l'ossa», non limitandosi quindi a mutare il fisico che decade appressandosi alla morte, ma corrodendo l'interno, finché non «mette mano al nudo nome», portando all'oblio la stessa memoria dell'esistenza di un uomo.

Nel capitolo IV della *Dissimulazione onesta*, Accetto scriverà che la vita mortale è solo un «breve corso di giorni o d'ore o di momenti», in un climax discendente in cui il «momento» è proprio quel «punto» di cui tante poesie avevano sfruttato l'immagine.

L'unico a non essere «punto con gli strali dal tempo» è Dio, a cui l'uomo deve quindi rivolgersi per avere la speranza di una vita oltre la morte.

O del pianeta al quarto ciel congiunto
 giri futuri e secoli passati,
 altro non siete che un veloce *punto*. 14

Il trascorrere dei giorni sulla Terra, legati al movimento del sole, si riduce ad essere un «veloce punto»: in questa poesia, presente passato e futuro diventano un'unica identità, un nulla rispetto all'eternità celeste.

Sarà nelle *Rime sacre* che verrà sottolineata in modo approfondito l'importanza per la mente umana di non rimanere «ferma nelle cose terrene»⁹, desiderando ore eterne.

⁸ *Morali*, 5.

⁹ *Sacre*, 17.

L'anima consapevole di essere «pellegrina» in terra si accorge ben presto della velocità del tempo e «un *punto* suol chiamar dopo molti anni» tutti i «viaggi» del sole che ha potuto osservare.

Poi vede il mondo nel camin de l'ore 10
languido e stanco, e nel girar del sole
quanto è vicina omai l'ultima sera.

Molti sprecono il loro tempo, dormono e non rivolgono gli occhi al vero sole, quello divino, solo «lume che già mai non giunge a sera» e che per questo si deve bramare.

La sestina sacra successiva (18) riprende il tema, sfruttando sintagmi e significati già utilizzati: attraverso riprese da Petrarca e da Marino, da Tasso e da Sannazaro, Accetto mostra il suo equilibrismo, tra classicità e contemporaneità.

«È de la vita sì veloce il volo» constata il poeta nell'incipit della poesia, eppure sono così numerose le «fallaci larve»¹⁰ che rischiano di intaccarla. Il poeta vorrebbe “ridere” pensando alle «passate larve» che lui stesso ha dovuto affrontare, ma ancora non è giunto il momento, ancora il «vago vento»¹¹ è nutrito dei suoi sospiri sofferenti.

Se 'l ciel non è, chi mai vincer può l'ombra 25
e dagli abissi discacciar la notte
ch'orride e negre ha l'ali e basso il volo?

È solo nel momento in cui ci si rivolge a «quella parte luminosa», sede dell'eternità, che fugge dagli occhi la «gelid'ombra»: lo sforzo, la difficoltà sta poi nel mantenere lo sguardo alzato al cielo. Non mancheranno «le nubi e le tempeste e 'l vento» a mettere alla prova l'uomo, che dovrà con le sue forze portare la luce scoperta anche nelle tenebre della sua notte, permettendo così al «nuovo pensier» di mantenere alto il suo volo¹².

Nell'edizione del 1621 le rime dedicate alla morte della donna sono nove (CXXXV - CXLIII) e hanno tutte lo stesso titolo – *In morte della sua donna* –, tranne l'ultima, dedicata al rifiuto di un nuovo amore per rimanere fedeli al sentimento provato per la defunta; solamente quattro composizioni passeranno all'edizione definitiva, che complessivamente raccoglie 14 poesie lugubri, immediatamente successive a quelle

¹⁰ G. B. Marino, *Adone*, III, 125, 7.

¹¹ Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 11.

¹² Cfr. T. Tasso, *Rime d'occasione e d'encomio*, IV, vi, 1568, 5: «ma col pensier levato a volo, io scorgo».

amoroze, a suggellare il percorso d'amore per la donna e a dare avvio al riscoperto amore per Dio.

Secondo Scotti, molte delle poesie in morte verranno scartate da Accetto perché nate da «suggestioni letterarie» e non dal «realizzarsi di un mondo poetico originale»¹³, atteggiamento che dimostrerebbe la capacità del nostro poeta di giudicare la sua produzione in modo critico e – forse si può azzardare a pensare – umile.

Oltre all'aggiunta di diverse nuove poesie, si nota come nell'ultima edizione, i titoli siano molto più vari, a testimonianza della vena dinamica nutrita negli anni da Accetto; variano anche i temi trattati, nonostante siano riconoscibili alcuni tradizionali filoni: il tema della memoria, della costanza in amore nonostante la morte dell'amata e il «doloroso passo» dell'uomo che va incontro alla morte, intessono una trama che lega le liriche di tutte e tre le edizioni.

Nel sonetto lugubre 6, l'amante si rivolge al cielo, chiedendogli di dargli la possibilità di vedere la sua donna in sogno, per poter godere ancora una volta delle sue «forme sì belle». Desidera poter gioire per la sua presenza, se non fisica almeno spirituale: finché il suo desiderio non verrà accolto ed esaudito l'unica consolatrice può essere la dolce memoria del tempo passato:

I' di lei penso, ahi lasso, e parlo e scrivo,
e se vederl' ancor non m'è concesso,
a te la chiedo e di memoria vivo. 14

La vicenda continua nel sonetto successivo (7), in cui la richiesta dell'amante viene esaudita: come da tradizione petrarchesca¹⁴, dopo una notte insonne trascorsa tra le lacrime, il sonno coglie l'ormai esausto innamorato e finalmente «apparve colei che già dimora / ne l'albergo d'amor beato e santo». La sua presenza è così luminosa che la «memoria» delle sue bellezze non è nulla a confronto della loro realtà; la donna parla all'amante, consolandolo e invitandolo a non piangere più.

Più volea dir, ma fu subito poi
a richiamarla il ciel, sì ch'i' restai
a segnar nel mio cor gli accenti suoi. 14

¹³ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 356.

¹⁴ Cfr. Petrarca, *Rvf*, 282-286, 302, 341, 342: «al lecto in ch'io languisco / vien tal ch'a pena a rimirar l'ardisco», 343.

Una volta tornata in cielo, il poeta imprime nel cuore le sue parole e il suono della sua voce, per poterli, in un secondo momento, richiamare alla mente più vividi rispetto a prima.

Il ricordo dell'amata ravviva la fiamma che ancora arde nel cuore dell'innamorato, che continua quindi a camminare sui sentieri d'Amore: «la cara memoria ond'arsi ed ardo / servo mi lascia al tuo regno infelice»¹⁵.

La costanza della devozione dell'amante, anche nel momento in cui viene a mancare l'oggetto del suo desiderio, è altro tema topico che Accetto indaga, in particolare nelle *Lugubri* 13 e 14, presenti anche nella prima edizione come CXXXIX e CXLIII. Oltre all'argomento di cui trattano le due poesie, risulta interessante prestare attenzione alle fonti utilizzate dall'autore e alle varianti che distinguono la prima dall'ultima edizione.

Vive la sua fiamma dopo la morte della sua donna, recita la didascalia del sonetto 13, introducendo l'argomento della poesia, nella quale poeta e Amore appaiono nella stessa condizione di sofferenza. Entrambi, infatti, sono stati privati di colei che «die' fiamma e laccio e strale»¹⁶, la quale ora non risponde più ai loro richiami.

È interessante notare, ampliando la riflessione che Nigro conduce nell'introduzione alla sua edizione delle *Rime amorose*¹⁷, come questa poesia sia legata metricamente e lessicalmente al sonetto 34 di Della Casa. Riporto di entrambi i componimenti le prime due quartine:

T. Accetto, *Rime lugubri*, 13

Che pensi, Amor, già poca terra *asconde*
colei che ti diè fiamma e laccio e strale:
l'anima bella al ciel rivolte ha l'ale
ed al nostro languir più non risponde.

Gli occhi sereni e le sue trecce *bionde*,
che non parean qua giù cosa mortale,
morte oimè, vinse e d'infinito male
restano piaghe in noi gravi e *profonde*.

G. Della Casa, *Rime*, 34

Son queste, Amor, le vaghe trecce *bionde*,
tra fresche rose e puro latte *sparte*,
ch'i' prender bramo, e far vendetta in parte
de le piaghe ch'i' porto aspre e *profonde*?

È questo quel bel ciglio, in cui *s'asconde*
chi le mie voglie, com'ei vuol, comparte?
Son questi gli occhi, onde 'l tuo stral si parte?
né con tal forza uscir potrebbe altronde.

¹⁵ *Rime*, CXLI, vv. 13-14.

¹⁶ Cfr. *Amorose*, 14 (*Rete, nodi e prigion felice*).

¹⁷ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XVIII.

Nigro fa notare che il v. 5 è citazione del Sannazaro («Ivi udirete l'alte mie parole / lodar gli occhi sereni e le trecce bionde»¹⁸), ma che il sistema di rime in cui è inserito «è di un petrarchismo che è passato attraverso il sonetto XXXIV» del Casa¹⁹. Non solo, infatti, la struttura metrica è la stessa (ABBA ABBA CDC DCD), ma alcune parole-rima si ripetono identiche («bionde», «profonde», «asconde») e altre sono assonanti («strale» / «sparte») o, prendendo in considerazione anche le terzine, consonanti («scorto», v. 10 in Accetto, «sparte», v. 2 nel Casa).

Noto, inoltre, come di “piaghe aspre e profonde” avesse già parlato, al singolare, il Petrarca nel *Canzoniere* («Pensando a la sua piaga aspra e profonda»²⁰), e come, nuovamente, la sua lezione sia stata accolta da Accetto attraverso quella del Casa, che al verso 4 proprio in quello stesso sonetto 34 aveva scritto: «piaghe ch'i porto aspre e profonde»²¹.

La dura realtà dell'esistenza apre gli occhi e mostra la verità: la bellezza non è immortale, seppur gli uomini si siano convinti che lo sia, anzi, è la prima a cedere di fronte alle minacce del tempo.

Il poeta continua ad affermare la sua fedeltà alla donna morta nella canzone lugubre 14, ma disincanto e smascheramento delle illusioni entrano a far parte del suo sentire poetico con il trascorrere degli anni: anche qui il desiderio di Accetto di «maggiore castigatezza»²² influenza la lirica e porta a modificare le poesie rispetto alla loro prima stesura.

Amore non riuscirà a distogliere il poeta dall'oggetto della sua venerazione, sebbene ormai sia «alma ascasa nel celeste regno»: «nuovo stral deh non tocchi / (già ferito) il mio petto», la «piaga» procuratagli dall'amore per la defunta non venga sostituita da altre,

1621

1626

1638

e se del mio <i>languir</i> prendi [diletto,	e se <i>d'ogni mia pena</i> hai tu [diletto,	e se <i>d'aspra mia sorte</i> hai tu [diletto,
ti fia tanto più cara, quant'or si rende amara. [...]	ti fia tanto più cara, quant'or si rende amara. [...]	questa ti fia più cara che m'è cotanto amara. [...]
Quegli aspetti celesti,	Lumi dolci ed onesti	Lumi dolci ed onesti

¹⁸ I. Sannazaro, *Arcadia (Montano er Uranio, II, v. 5)*, in *Opere*, a cura di A. Mauro, Bari, 1961, p. 12.

¹⁹ S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XIX.

²⁰ Petrarca, *Rvf*, 342, 4.

²¹ Cfr. anche T. Tasso, *Gerusalemme conquistata*, XIX, LXVII, 5: «Curò le piaghe sue profonde e gravi».

²² M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 349.

che col mio rozo canto	offende un rozo canto.	offende un rozo canto.
in lei fûr poco espressi,	Raggi a lor son concessi	Raggi a lor son concessi
dovean esser concessi	per dimostrar se stessi,	per dimostrar se stessi,
o di <i>Cefiso ed Ebro</i> al nobil	ond'io <i>tributo</i> porterò <i>di</i>	ond'io <i>tributo</i> porterò <i>di</i>
	[vanto	[pianto,
o qual sia più sonoro	e ben so che gli onoro	e ben so che gli onoro
trattar dovea di loro.	quanto sospiro e ploro.	quanto sospiro e ploro.

Il languore del poeta del quale Amore si compiace diventa «pena» nell'edizione intermedia e infine «aspra sorte», in un climax ascendente di gravità e disillusione; il riferimento ai fiumi greci Cefiro ed Ebro, inoltre, voleva inizialmente essere metafora – straniente, secondo le osservazioni di Ripari²³ – del pianto e della poesia, ma nella revisione della raccolta si volge in direzione meno colta, più immediata e coinvolgente: è un «tributo di pianto» quello offerto all'amata, impregnato di lacrime e sospiri, di impotenza di fronte alla propria «sorte», non più una sofferenza distaccata.

È inutile che Amore si adoperi per preparare una nuova prigionia, perché l'amante è ancora rinchiuso in quella di cui la defunta possiede la chiave: «a che dunque prepari altre catene?», gli chiede il poeta; ed è la stessa donna a rivolgergli poi la parola, chiedendogli di non piangere più («deh fuggi, o mio fedel, questi altri affanni»), perché lei ormai si trova «dove si vede / il candor de la fede / e l'onesto desir».

Il poeta è ancora legato all'amore terreno, ma anch'egli intraprenderà presto il percorso di ascesa verso un sentimento più nobile, rivolto a Dio, che lo potrà rendere finalmente libero. Sembra, però, necessario passare attraverso l'esperienza concreta e terrena della sofferenza per poter davvero comprendere come la meta per la realizzazione dell'uomo abbia la sua sede nella volta celeste: paradossalmente, sarà la stessa figura femminile ad aiutare il poeta in questa nuova ricerca di felicità.

²³ Cfr. E. Ripari, *Introduzione*, p. XXXVII.

3. Rime morali

Il sentimento morale e religioso di Accetto trova nella morte il suo centro¹: solo se si riconosce che la realtà della vita comprende anche la sua fine si può dare il giusto valore al tempo e all'esistenza; la consapevolezza della morte spinge ad una vita moralmente corretta, per raggiungere, alla fine, la salvezza.

La letteratura del Seicento ha accarezzato immagini crude e violente di disfacimento, ha contrapposto allo splendore della vita l'oscurità sinistra della tomba, ma anche ha trovato accenti di pacata commozione nel raffigurare il trapasso sereno del giusto².

Di certo, come fa notare Croce³, intimità e introspezione non erano la regola negli scritti del tempo, che spesso mancavano di «delicatezza morale» e affrontavano il tema in modo distaccato, oggettivo e non secondo un sentire personale.

Accetto sembra proporre, invece, riflessioni di una certa profondità, maturate nel corso degli anni e delle esperienze affrontate: è un uomo che conosce le contraddizioni dell'animo, che ne soffre, ma che sa anche accoglierle come parte integrante dell'essere umano. Con il tempo, matura e diventa centrale il desiderio di rimanere entro certi limiti imposti dalla morale, intento che influenzerà il suo pensiero e quindi la sua produzione letteraria, come in parte abbiamo già visto nel commento alle *Rime amorose*.

Diversi sono i legami tra le *Rime lugubri* e quelle *Morali*, così come tra queste e le successive poesie di argomento religioso, in un continuo intersecarsi di piani e tematiche. La divisione in sezioni risulta così essere espediente formale, ma anche dissimulazione di una forte struttura unitaria interna, riconoscibile ad un attento esame delle singole poesie. Leggiamo la prima lirica morale e subito notiamo che la riflessione sulla morte non è terminata con la sezione "lugubre", ma continua sfondando le barriere formali, diventando protagonista già nel primo titolo: *Memoria di morte*.

Il poeta ammonisce i suoi occhi, ricordando loro che da un momento all'altro potrebbe spegnersi la loro luce e che, per questo, devono rimanere vigili; invita le proprie orecchie, poi, ad ascoltare il cielo e non solamente il «suon» delle cose mortali che lo attirano,

¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 364.

² *Ib.*, p. 364

³ B. Croce, *Il pensiero filosofico e storico*, in *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1957⁴, p. 166.

perché anche quella melodia si estinguerà; infine, rivolgendosi ai suoi pensieri, chiede loro di rimanere «interi», perché così la morte deve trovarli al suo sopraggiungere.

Siate o mie voglie e negl'inganni accorte,
e tra gli oggetti falsi e lusinghieri
il pensier di morir vi sia consorte.

14

Questa terzina racchiude uno dei valori fondamentali su cui si basano le *Rime* accettiane e in seguito il trattatello in prosa: la vita è fatta di inganni e la falsità è ingrediente immancabile in una società piena di maschere. Ed è proprio nel momento della difficoltà che la «sorte acerba e ria», causa dei mali, mostra quanto sia «fallace» la vita e spesso una grande «bugia»: le condizioni avverse aprono gli occhi all'uomo, rendendo palese quel marciume che prima si mascherava di virtù⁴. Eppure, sottolineerà a più riprese il nostro poeta, «quei ch'aggiunge saper, tormento aggiunge»: è bene, ogni tanto, togliere la patina di falsità per scorgere sotto l'apparenza delle cose almeno una scintilla di verità, ma non si può abusare di ciò, pena l'accrescersi del tormento. Di «vita fallace» Accetto aveva già scritto nel 1621:

S'un'ombra sì fallace è nostra vita,
goder non può di lei chi troppo vede,
chi troppo intende⁵.

Chi troppo penetra nelle profondità dell'esistenza è destinato a soffrire, perché la verità, a volte, può essere così luminosa da abbagliare e far male, perciò, se si vuole vivere in serenità, si deve prendere la vita non con superficialità, ma certamente con una certa leggerezza.

In questo madrigale e nel successivo sonetto, Accetto pone le basi di quello che sarà poi il capitolo XII della *Dissimulazione onesta*, uno dei più commentati del breve trattato, perché particolarmente arguto. Si tratta, infatti *Del dissimulare con se stesso*, sostenendo l'opportunità per il «misero» – l'uomo mortale – di scordarsi per un breve lasso di tempo delle sue difficoltà, «passeggiando quasi fuor di se stesso», gustandosi il vivere nella sua semplicità.

⁴ *Morali*, 20.

⁵ *Rime*, XCIV, vv. 1-3.

sicurezza delle convinzioni maturate in un lungo scavo e divenute saldo possesso dell'anima⁹.

Continuando a seguire il filo che collega le *Rime lugubri* alle *Morali* incontriamo il sonetto 18, *Affetto imaginato nel sole*, che sembra essere la continuazione e la maturazione della prima poesia che apre la sezione lugubre, *Invia e richiama i suoi sospiri*. In quest'ultima il poeta invitava i propri sospiri afflitti a raggiungere la tomba dell'amata, portandovi e lasciandovi il cuore dolente; un tempo erano «aure felici», «de la speranza ali amorse», ma dopo la morte della sua donna si sono trasformati in «penne pietose» delle sofferenze, compagne del piangente amante. Questi sospiri si rivelano essere, però, ad un esame più attento dell'animo, lacci che legano il poeta all'amore terreno e che non gli permettono di innalzare il pensiero al cielo. Ed è per questo che, nelle rime morali, vi è un ripensamento:

Quind'impara, o mio cor, quando ti spiace
l'impeto de' sospir, l'onda chi soglio
versar piangendo, e nel tuo giro accoglio
tempesta crudel, che mai non tace. 8

Anzi dêi tu chiuder la strada al pianto,
porre il freno ai sospiri e l'aspra sorte
lasciar lontana, e riportarne vanto. 11

Il cuore non deve più dolersi, piangere e separarsi dal poeta per restare accanto all'amata anche dopo la morte, perché tutto ciò accresce solamente il suo affanno; le lacrime devono fermarsi, i sospiri vanno "frenati", e non più inviati; la «sorte acerba e rea» che nel sonetto lugubre godeva dei sospiri dell'amante, viene qui tenuta a distanza, perché quello che si rivela essere un triste destino non può portare nulla di buono e va quindi allontanato.

Può ancora esserci felicità nella vita del poeta, è sufficiente cambiare prospettiva, mantenere viva la speranza e "cangiare" il «manto» degli «affetti», rivolgendoli a destinatari celesti.

Nel Seicento l'eroicità della vita non consiste più nel compiere imprese eccezionali o nel debellare situazioni pericolose per la società umana, ma nel sopportare con costanza l'«aspra sorte», che non può essere controllata totalmente, ma può essere vissuta con spirito di sopportazione. È questo ciò che il poeta spiega ad un suo amico, giunto alla terribile decisione di suicidarsi non potendo più sopportare il suo destino, che gli aveva

⁹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 346.

riservato molti dolori. Il tema del suicidio è trattato nel madrigale amoroso 119 (LXXXIX), dal titolo *Ad un disperato in amore, che parlava di volontaria morte* e nel sonetto XV, *La morte dee esser cara, ma non d'affrettarsi*.

La delusione d'amore, per quando sofferta possa essere, non deve portare al pensiero di una «volontaria morte»:

Porti le pene il petto,
e de la dura sorte 5
(s'altro non può) sia nel patir più forte.
Mira com'è difetto
che turba de la vita il bel sereno,
fuggir la morte o rifuggirle in seno.

L'eroe non è l'uomo eccezionale, ma colui che sa stare di fronte alla vita, sia nei momenti di appagamento sia in quelli di fatica, che sopporta le pene e la «dura sorte». Gli atteggiamenti estremi nei confronti della morte sono deleteri: non si deve voler scappare da essa, ma accettarla come parte integrante della vita e, allo stesso tempo, non la si deve desiderare con troppo ardore – tanto da ricercarla volontariamente –, perché sarebbe la via più facile e meno eroica da percorrere.

Così nel sonetto XV si ammette che la morte è effettivamente la fine del male vissuto nel mondo e la fine della falsità imperante: tutte le altre vie, che sembrano condurre alla leggerezza, alla verità, sono solo porte apparenti verso la felicità; eppure non è lecito «interromper gli anni», perché c'è un mistero insito in essi che deve seguire il suo corso e a cui l'uomo «saggio», «forte», sa stare di fronte, nonostante non riesca a comprenderne pienamente il senso. Egli deve vivere la vita con un atto di fede, consapevole che, in ogni caso, essa è breve e «brevi» saranno quindi anche gli eventuali «danni» che potrebbe provocare.

Ahi, troppo è ver che da gli ascosi inganni
l'uscita ritrovar sol può la morte.
Fallaci l'altre vie, chiuse le porte,
ond'altri spera di fuggir gli affanni. 4
Ma non già lice d'interromper gli anni,
ben che 'l richieda miserabil sorte.
Dimora in questa luce il saggio, e 'l forte,
com'al ciel piace, e sprezza i brevi danni. 8

3.1 Un nuovo amore

Anche le rime a tema amoroso non si esauriscono nella prima sezione della raccolta, ma penetrano nelle altre, testimoniando il progressivo allontanamento (quantomeno poetico) dall'amore terreno e l'avvicinamento a quello divino.

Nelle *Rime amorose*, il sentimento del poeta è rivolto alle donne amate; in quelle lugubri si testimonia la costanza dell'amore anche dopo la morte, in una salda fedeltà che non si spezza nemmeno di fronte all'allontanamento più estremo, quello provocato dalla morte; nelle rime morali l'amante ripensa al periodo dell'innamoramento e si chiede se davvero i suoi sentimenti fossero rivolti verso il giusto amore, riconoscendo in quello dedicato ai beni terreni molti «difetti». Sarà proprio attraverso queste rime che si giungerà infine a quelle sacre, in cui l'amore è sublimato e si riconosce che solo Dio è fonte prima di pace, unico che sopravvive al tempo, alla morte, e può ricambiare con la salvezza la devozione dell'uomo.

Nelle *Rime morali* emerge da una parte il riconoscimento della follia di seguire Amore ad ogni costo, perché lunghe sono le pene e brevi le ricompense ottenute, e dall'altra, il timore di ricadere nell'errore, perché dolci sono le lusinghe e difficile è resistervi.

Troppo se' bello, Amore,
bella è tua madre e belli
o sian gli occhi o i capelli
od altr'ond'empia donna anco s'addita;
ma sì dura è la vita 5
deì vani e folli amanti,
ch'altro non è che pianti,
e per un piacer lieve
star dentro al foco e più sentir la neve.
Il sol qui prima, il ciel perder poi tutto: 10
però sei cieco, Amor, però sei brutto¹⁰.

Ciò che devia l'uomo dai buoni propositi è la bellezza, in questo caso presentata con una connotazione negativa: si tratta di quel fascino intrigante e raggirante che possiede il canto delle sirene, che colpisce e dal quale difficilmente si ritrova libertà. Subito, infatti, emerge l'altra faccia della medaglia e la donna, oltre ad essere bella in tutte le sue componenti, è dichiarata essere «empia», priva di pietà, nemica di chi vorrebbe esserle servo. E il poeta

¹⁰ *Morali*, 7.

continua, mantenendo il suo sguardo proprio su questa parte, nascosta, ma vera: piena di asperità è la vita di chi ama, di sofferenza e follia, perché il sentimento amoroso brucia l'animo e non viene soddisfatto.

Il piacere che se ne ricava è «lieve» e per ottenerlo si rischia di perdere tutto: la luce in vita, la salvezza dopo la morte. Nel madrigale successivo (8) il diletto diventa addirittura «nullo», perché un «nulla» è il volto mortale di cui il poeta si innamora e nel momento in cui nasce si rivela essere «tomba» di se stesso («gli è tomba la medesima culla»).

Queste consapevolezze, però, non impediscono ad Amore di insidiare l'uomo, ancora e ancora, tentandolo con nuove apparenze di piacere. Nel sonetto 14, il poeta chiama gli inganni d'amore «nuove frodi» e sollecita se stesso a non prestar loro fede, nonostante il loro luccichio lo attiri, perché già conosce «per lunga prova» le tristi conseguenze.

Nel cammin de la vita aspro e selvaggio
errai con la sua luce, or son rivolto
dove non è d'Amor pena ed oltraggio. 14

Con un chiaro richiamo all'inizio dell'*Inferno* dantesco, Accetto termina il sonetto non in uno stato di sconforto, ma con distacco: è una condizione del passato quella della sofferenza per amore, ormai altri sono i percorsi intrapresi e altri gli orizzonti a cui tendere, illuminati da una luce ben diversa da quella seguita quando ancora era servo d'Amore.

Nell'ultimo componimento della sezione¹¹ compare nuovamente il timore delle «lusinghe de' vani pensieri», paragonate a «cibi» che un tempo nutrivano e soddisfacevano – temporaneamente – il «senso infermo»:

è ver ch'i' v'ho lasciati
e di voi più non curo,
né però m'assicuro 5
de' vostri inganni, e 'l mio timor non celo.

Grande è la consapevolezza dell'uomo che non si adagia di fronte alle conquiste fatte, ma rimane vigile e pronto, perché il rischio di ricadere nell'errore e nel “dolce male” sarà sempre in agguato. D'altra parte il poeta sa di non essere da solo nell'affrontare questa

¹¹ *Morali*, 27.

desiderio non si esaurisce nel bramare il piacere terreno, perché questo giunge presto alla sua «sera»,

né rimane il pensier dentr'al bel volto,
benchè sia 'l nido ove il desio suol trarlo,
ma di là prende l'ale, ond'è più sciolto.

11

Il bel viso della donna non è fine della ricerca del piacere, ma è mezzo per innalzare il pensiero del poeta a un bene più alto e per questo va ringraziato («'l viso ne ringrazio di cui parlo»)¹³.

Una simile situazione viene presentata nell'undicesimo componimento morale, una canzone di dieci stanze, senza congedo, in cui, tra l'altro, emerge in modo evidente l'influsso barocco nella poetica accettiana.

Qui è la donna stessa a rivolgersi a Dio, invitando il poeta a fare lo stesso; quest'ultimo riconosce l'importanza di staccarsi dai vecchi vizi e di seguire l'esempio dell'amata, ma si rende conto che questa strada deve essere percorsa da soli: «perché i' ben ti segua, non m'invio / teco, e l'esempio sol sia che mi basti»; la figura femminile, anche qui, è tramite di salvezza, è modello, e non fine ultimo.

Una volta capito ciò che è più conveniente fare, l'uomo chiede perdono, prima ancora che a Dio, alla donna, per averla indotta all'errore: «intanto, ahi lasso, de' tuoi propri errori / perdon ti chieggio, ch'i' caggion ne fui».

È l'amore dimostrato dal poeta che le ha acceso in cuore quel sentimento che la faceva «impallidire» e il cui ricordo si dimostra ancora pericoloso per «l'alma pentita».

Entrambi devono ora rivolgersi ad «altra fiamma», a un piacere che non è figlio di Venere, a quella «luce ch'ogni altra richiara» perché proviene dalla più pura fonte d'amore, quella divina. Gli occhi femminili, un tempo «omicidi»¹⁴, sono ora «innocenti» e pieni di dolcezza, perché rivolti al «vero Sol».

L'amore terreno ormai non può più guidare a piacimento le vite dei due amanti, sue «prede», perché entrambe sono tutte «prese» dal cielo, che le tiene sotto la sua protezione. La stessa bellezza della donna non viene meno, ma anzi, diventa «più degna»: scompare il rossore del volto, indice d'amoroso imbarazzo, e il suo volto si copre di «gigli», di bianca purezza.

¹³ *Amorose*, 99.

¹⁴ Cfr. G. B. Marino, *Per la cortigiana*, in *La lira*, I (*Rime amorose*), 43, v. 6.

Veggo santa onestà, ch'oggi raccoglie 65
 chiome già sparse a le lusinghe, al vento,
 e stringendone il nodo insieme scioglie
 cori legati in sì dolce tormento.
 Lucide insegne d'amorose voglie
 or hanno d'altro amor nuov'ornamento. 70
 [...]

Vattene dunque, e ben mi dici: a Dio.
 O voce del mio cor per sempre impressa:
 potrò vincer con quella il dolor mio, 75
 se memoria d'amor troppo si appressa.

Anche i capelli, simbolo della bellezza e del fascino femminile, non sono più lacci d'amore, ma sciolgono i nodi, lasciando liberi gli amanti e si "ornano" di un altro amore, riflettendo la luce che viene da Dio.

La voce dell'amata che lo invita nuovamente, come all'inizio, a volgersi verso il cielo è motivazione forte per farlo. Saranno le sue parole a rendere saldo il cuore del poeta quando la memoria d'amore tornerà a farsi presente, rischiando di riportarlo ad una passata situazione di sofferenza.

La canzone termina con l'ammissione delle proprie colpe e con il pentimento per aver navigato a lungo nell'errore, trascinandovi anche la donna.

Il distacco da questa è necessario, perché entrambi devono percorrere la via individualmente, nella speranza, poi, di ritrovarsi lì dove tutte le strade, tutte le vite si ricongiungono: in Paradiso.

Questo componimento è particolarmente interessante per la forma e per i richiami che Accetto vi pone all'interno. Come spesso accade, le reminiscenze petrarchesche non mancano, anche se non sempre sono presentate con lo stesso significato che avevano nell'originale. Così le chiome che in Petrarca erano sparse al vento¹⁵, in una fresca immagine, qui, prima di tutto, sono «sparse a le lusinghe», perché fanno parte di un mondo falso e ipocrita.

Ma ciò che colpisce maggiormente il lettore è la ricchezza di allitterazioni, ripetizioni, giochi di parole che, in alcuni casi, appesantiscono particolarmente i versi: «per ogni parte la partita» (v. 9), «verso il tutto è tutta amica» (v. 10), la ripetizione del sostantivo "Dio", per tre volte in due versi e del verbo "partire" in diverse forme (sei volte in sette versi).

¹⁵ Petrarca, *Rvf*, 143, v. 9: «le chiome a l'aura sparse».

Sono tutti esempi dell'apertura accettiana verso la contemporaneità e la volontà di sperimentazione.

Una volta che il pensiero ha raggiunto le alture del cielo, può guardare in basso, alla terra: solo da una certa distanza si può conoscere la verità, perché è nel momento in cui ci si allontana da una situazione viziosa che la si scopre per ciò che essa veramente è, oltre l'apparenza.

Troppo vicino oggetto opprime e serra
la vista, onde qua giù, dove si atterra,
è per lei pien di inganno ogni sentiero¹⁶. 8

Da questa distanza privilegiata, il soggiorno sulla terra si rivela allora essere "vile"; l'uomo potrà scrutare nel giorno e nella notte e sarà testimone delle «fatiche» che i «miseri mortali» sono costretti a vivere nella loro quotidianità e assisterà a quelle veglie notturne che lui stesso aveva sperimentato, quando ancora non era in grado di riconoscere il vizio dietro l'apparenza dell'amore o della virtù.

Non sono solo le bellezze terrene a poter indicare all'uomo quelle celesti, ma ci sono altre esperienze umane che possono fungere da tramite verso Dio: la malattia e, più in generale, «l'avversità».

Già nella prima raccolta, Accetto aveva dedicato alcune poesie a un suo periodo di malattia, tanto grave da portarlo vicino alla morte. I due componimenti che trattano il tema sono l'LXXXVIII e il CXXVI, entrambi poi espunti dall'edizione definitiva, nella quale non mancherà il riferimento alla malattia, ma sarà privato di connotazioni troppo personali.

Già dalla didascalia esplicativa del sonetto LXXXVIII emerge la componente dell'esperienza personale: *Ritrovandosi infermo, onde dubitava di non poter venir a fine di queste rime.*

L'anima accesa entro la spoglia inferma
sento e 'n lei d'aspre doglie il vigor cresce;
ma il partir di qua giù non le rincesce,
né speranza fallace ebbe mai ferma. 4

Bramo, no 'l nego, in via romita ed erma
giunger al poggio che le glorie accresce;

¹⁶ *Morali*, 12.

se per morte il tentar non le riesce, come suo fato vuol, suoi passi ferma.	8
Tu de l'ingegno mio parto infelice, se d'inchostro non sazio avvien che resti, fiamme, non fama ricercar ti lice.	11
De' tuoi difetti nel mio cor tu desti vera pietà, ma ciò che 'l ciel predice meglio è lieti aspettar, ch'afflitti e mesti.	14

Sembra che per il poeta la morte sia vicina, ma questo non lo preoccupa, piuttosto lo rattrista per le conseguenze che essa potrebbe portare: cogliendolo proprio mentre sta componendo la sua raccolta poetica, questa rimarrebbe incompiuta e il suo autore non avrebbe la possibilità di «giunger al poggio che le glorie accresce», cioè ottenere quella fama che potrebbe far sopravvivere il suo nome anche dopo la morte. Il tono è molto intimo e sembra esserci quasi una confessione nel momento in cui ammette di desiderare la gloria, non per senso di superiorità, ma per soddisfare il profondo desiderio umano di essere ricordato, di, come scrive nell'introduzione alle sue *Rime*, lasciare un'orma, una traccia del suo passaggio. E testimonianza di una sincera umiltà è quel «tentar» del settimo verso: la certezza di ottenere ciò che desidera non c'è, nemmeno se riuscisse a terminare il suo lavoro, perché esso avrebbe comunque dei limiti e potrebbe non essere apprezzato. È per questo che il poeta chiama la sua raccolta «parto infelice», perché sicuramente non perfetto, tanto più se destinato a rimanere incompleto. Non alla fama, ma alla fiamma è destinato il suo lavoro, se sopraggiunge la morte dell'autore a impedirne la conclusione.

Eppure, nell'ultima terzina, si respira un'aria di serenità, che con il tempo si consoliderà, di fronte al mistero riservato dal cielo per l'uomo: non prevedibile, non calcolabile, spesso non comprensibile. È inutile attendere ciò che verrà con preoccupazione o addirittura nell'afflizione: il poeta sa che non sarà semplice affrontare l'infermità e qualunque altra difficoltà che la vita gli porrà di fronte, ma invita comunque a mantenere la tranquillità dell'animo – che non ha nulla a che vedere con la superficialità del vivere –, perché non vale la pena appesantire il presente con elucubrazioni aleatorie sul futuro.

In questo sonetto, come nel madrigale CXXVI, sembra esserci tra le righe un forte richiamo al Vangelo di Matteo:

Che potea meglio dimostrar qual sia
questa vita fallace?
Tu nimica di pace
ben me l'insegni, o sorte acerba e ria,
e perché veggio chiara la bugia 5
grazie ti rendo del mio duro male,
ch'almeno ad aprir gli occhi il pianto vale¹⁸.

Ringrazia l'avversità, che 'l può render accorto: questo il significativo titolo del madrigale appena riportato, contenuto sempre nella sezione morale delle *Rime*. Viene qui ribadita la costruttività del «duro male» inflitto all'uomo dalla sorte, dal momento che esso permette di togliere il velo d'ipocrisia e vedere così chiaramente la «bugia» di cui si sostanzia la «vita fallace»; il «pianto» «apre gli occhi», la sofferenza, se vissuta come motivo di crescita e disvelamento, può essere benefica.

3.2 Maschere

Il secolo XVII fu uno dei più violenti della storia: poteri dispotici, arbitrari, guerre di religione, ingiustizie, cambiamenti di carattere sociale e religioso. Si potrebbe dire, con Accetto, che gli uomini furono costretti ad indossare maschere, perché troppo rischioso era manifestare apertamente il proprio pensiero, soprattutto se in contrasto con quello imperante. Molte furono le parole non dette: paura? Autoconservazione? Ignoranza? Molti possono essere stati i motivi. La capacità di dissimulare, per un intellettuale, poteva diventare strumento di salvezza, di sopravvivenza e mantenimento della propria identità, seppur in parte celata al resto del mondo.

La dissimulazione «figlia della segretezza, era da tempo strumento del potere» e Botero, nella sua *Ragion di Stato*, la poneva tra gli strumenti principi dell'*ars regnandi*: «dissimulazione si chiama un mostrare di non sapere o di non curare quel che tu fai e stimi, come simulazione è un fingere e fare una cosa per un'altra»¹⁹.

D'altra parte, questo atteggiamento poteva essere un rifugio, una protezione per chi aveva bisogno di sottrarsi al potere. Giordano Bruno la definiva «ancella della Prudenza» e, se sfruttata onestamente, poteva essere via parallela, perché nascosta, a quella della Verità palese e manifesta. Una sorta di compagna favorevole: la verità, in questi casi, veniva coperta perché potesse essere custodita e protetta.

¹⁸ *Morali*, 20.

¹⁹ Cfr. E. Ripari, *Introduzione*, p. II.

La dissimulazione nel Seicento era un abito quotidiano che cortigiani, segretari, consiglieri, intellettuali e principi dovevano indossare, adattandosi alla ruvida stoffa. È per questi motivi che l'immagine della maschera divenne emblematica nel corso del secolo, veicolo di insegnamenti morali, rappresentazione simbolica del vivere in società da una parte, ricordo di spensieratezza e di gioventù dall'altra.

Nelle *Rime* Accetto comincia ad affrontare l'argomento, che poi troverà la sua massima espressione, dissimulata, nel trattato. Il sonetto LV porta l'esplicito titolo di *Maschere, e con questa occasione biasima chi va ricoperto di finta bontà*, e si può considerare uno dei più forti esempi di come la dissimulazione agisca già nella lirica, per trovare poi pieno compimento nella prosa. Questa poesia sopravvive nell'edizione intermedia, ma il titolo si ridimensiona, diventando più vago: *Maschere*. Non ci stupiamo nel notare che nell'edizione definitiva la lirica in questione manca totalmente: troppo compromettente, troppo palesi le considerazioni in essa contenute. Il lavoro dissimulatorio mostrava i suoi primi frutti.

Tra la prima e la seconda edizione, però, non è solo il titolo a cambiare, nonostante in entrambe il motivo fondante sia il biasimo nei confronti di chi maschera il vizio con un'apparenza di virtù. La condanna della simulazione si intensifica da un'edizione all'altra, sottolineandone il pericolo:

1621

Mentre Venere e Bacco in finti aspetti
errano intorno tra vezzosi amanti,
che ricoprendo i timidi sembianti
spiegano i cori agli amorosi oggetti,
veggo altri insidiosi ed imperfetti,
che 'l piacer voglion dentro e fuori i vanti,
e dimostrando i volti umili e santi
velansi l'alme di mentiti affetti.

O de l'anime sagge opra non degna,
seguir de' vizii le fallaci scorte
e sol de la virtù portar l'insegna.

Donne, voi siate ne' perigli accorte:
ma chi, lasso, v'addita, e chi v'insegna
com'è ch'altri nel cor le larve porte?

1626

Mentre Venere e Bacco in finti aspetti
errano intorno tra vezzosi amanti,
che ricoprendo i timidi sembianti
spiegano i cori agli amorosi oggetti,
altri che sembran puri e semplicetti,
e 'l piacer voglion dentro e fuori i vanti,
veggo mostrar i volti umili e santi
e velar l'alme di mentiti affetti.

O d'umano pensier legge non degna,
seguir del vizio le fallaci scorte
e sol de la virtù portar l'insegna.

Donne, voi siate ne' perigli accorte:
ma chi, lasso, v'addita, e chi v'insegna
com'è ch'altri del cor le larve porte?

Le correzioni nella seconda quartina «accentuano il pericolo che si cela dietro la simulazione, più esplicitamente condannata»²⁰: se i volti apparentemente umili e santi appartengono ad amanti che sembrano semplici e puri, piuttosto che palesemente insidiosi e imperfetti, più difficile è scovare la menzogna degli affetti, perché dissimulata.

Nei versi successivi si generalizza la condanna del vizio mascherato da una vuota insegna di virtù: non è più indegno solo delle anime sagge, ma dell'intero genere umano, che è spinto all'inganno mantenendo sempre il volto pulito. Il vizio, nell'edizione intermedia, è indicato al singolare, risultando così maggiormente personalizzato e dando al verso più pregnanza sia dal punto di vista lessicale che semantico.

Nel diciassettesimo capitolo della *Dissimulazione onesta*, Accetto paragonerà l'uomo ad uno spettatore che assiste ai molti «dispiaceri» del «gran teatro del mondo», in cui si rappresentano commedie e tragedie che mettono in scena le «mutazioni» di quel mondo in cui l'uomo vive. Anche Campanella, che aveva dissimulato la sua sanità mentale, simulando la pazzia per salvarsi la vita, aveva parlato di anime «ammasccherate» dai corpi, che si sarebbero svelate solo nell'ultima ora, quando rendendo «le maschere alla terra, al cielo, al mare, in Dio vedrem chi meglio fece e disse»²¹; non sarà probabilmente un caso il fatto che Accetto abbia usato proprio le stesse parole di chi nel Seicento aveva pienamente incarnato la dissimulazione onesta. Dobbiamo, infatti, sottolineare come non tutte le maschere siano considerate riprovevoli. Anche il dissimulare comporta il «mutar manto», ma la differenza sta nell'intento – simulare è «frode», dissimulare è «non patir danno» – e nella quantità: «se alcuno portasse la maschera ogni giorno, sarebbe più noto di ogni altro»²². Chi mente per abitudine e abusa della falsità diventa ben presto riconoscibile, mentre chi dissimula quando è opportuno farlo, per non andare incontro a pericoli, è maestro in quell'arte e saprà come sopravvivere agli inganni del mutevole mondo.

E delle mutazioni che si avvicendano nella realtà Accetto aveva parlato in un altro sonetto morale, il diciassettesimo: quando il pensiero si sofferma sul rimembrare le «memorie antiche» riconosce «gloria», «scorno», «stelle benigne» e altre avversarie.

Or la guerra, sudor, sangue e fatiche,
or la pace trovar lieto soggiorno,
sorger nuove città con volto adorno,

²⁰ E. Ripari, *Introduzione*, p. XXXVI

²¹ T. Campanella, *Poesie*, 14.

²² *Do12*, cap. V, p. 26.

altre cader, perché sian piagge apriche; 8
favella, abito e legge il lieto impero
cangiar sovente o rinovar costume,
e con l'arte schernir l'alto periglio. 11

Il mondo terreno non è stabile, leggi, città, uomini al potere si succedono e l'unico che comprende il motivo di tutto ciò è quel Signore che il poeta appella nell'ultima terzina, per rivolgergli una domanda retorica: «chi può l'orme spiar del tuo consiglio?».

I tradizionali valori e verità vengono sottoposti a domande e messi in discussione, le riflessioni sulla realtà e le prospettive da cui si guarda il mondo si moltiplicano, ponendo l'uomo di fronte alla mobilità dell'universo. Gli esseri umani, nei confronti dei continui cambiamenti che caratterizzano la realtà, possono percorrere due strade: lasciarsi trascinare, senza capire la fonte di quei movimenti, o «esaltarsi di fronte allo spettacolo dell'ingegno che penetra oltre le apparenze verso il segreto delle cose»²³. Ed è quest'ultima via che, con pacatezza e serenità sembra scegliere Accetto. Il bello, riflette il poeta, è solo una «gentil dissimulazione» dei corpi, perché essi sono «soggetti alla mutazione»²⁴: il cambiamento, come la morte, è insito nell'essere umano e nella società, è figlio del Tempo e va accolto, se non si vuole essere schiacciati da esso.

²³ M Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 344.

²⁴ *Do12*, cap. IX, p. 35.

4. Rime biografiche

Dall'edizione definitiva non vennero esclusi solamente i componimenti che presentavano versi particolarmente sensuali, al limite del rispetto della moralità, e quelli che risultarono, a una lettura successiva, troppo accademici, prove di scrittura poco originali, ma anche tutte quelle poesie – e sono diverse – in cui fossero presenti informazioni biografiche o espliciti riferimenti ad affetti familiari, all'ufficio di segretario, mansione ricoperta da Accetto, alla propensione del nostro poeta per il silenzio e la solitudine, condizioni necessarie per dedicarsi ad una ricerca interiore e alla vocazione letteraria.

Per quanto riguarda l'ambito familiare e affettivo, nella prima edizione comparivano *A sua madre in partir da lei* (XXIV), la canzone dedicata al fratello minore Roderigo (CXLIV) e, nell'edizione intermedia, il madrigale *Amici infidi* (CLIV), oltre che i componimenti, di cui già abbiamo parlato, dedicati alla vedova di un suo amico; per quanto riguarda l'occupazione come segretario e il suo desiderio di studiare le lettere in solitudine e tranquillità, non compaiono più nell'ultima edizione: *Trovandosi in occupazion di segreteria* (XXXII), *Impedimento de' suoi studi* (IV), *Silenzio che procedea dal timore* (LIX), *Si duole del silenzio che gli era imposto* (LXXXI); infine, possiamo riunire sotto le rime biografiche poi eliminate quelle che riguardano un suo periodo di malattia e quelle in cui ci sono accenni del giorno della sua nascita: *Ritrovandosi infermo, onde dubitava di non poter venire a fine di queste rime* (LXXXVIII), *Mentr'era infermo* (CXXVI) e *Nel ritorno del dì che fu suo natale* (XCI). Il processo di progressiva dissimulazione comincia proprio da queste rime che riguardano la vita del loro autore, impegnato sempre di più a nascondere le sue tracce, forse per mettere in primo piano e dare quindi maggiore importanza alla sua produzione. Accetto, con gli anni, decide di lasciare ai posteri solo le poesie e la prosa, senza dare conto della persona autrice di tutto ciò. Sembra voler scomparire, non lasciare tracce se non quelle vergate in inchiostro dalla sua mano.

Alcune poesie a carattere personale compaiono anche nell'ultima edizione, seppur in qualche modo dissimulate: *Quando giunse al quarantesimo anno stando il sole in Leone* (*Morali*, 9), *Ad una cameretta* (*Varie*, 6) e, più generali, ma che affrontano comunque temi legati strettamente alla personalità di Accetto, *Notte* (*Morali*, 21), *Il tacer a tempo* (*Morali*, 22), *Solitudine* (*Varie*, 3).

La canzone indirizzata al fratello minore Rodorigo viene considerata da Scotti l'emblema delle idee morali di Accetto perché in essa si snodano, quasi come fosse un trattatello morale, riflessioni e raccomandazioni che racchiudono molti dei valori in cui credeva l'autore. In otto stanze si articola la preoccupazione premurosa del fratello maggiore che vuole educare spiritualmente e intellettualmente il fratello minore, perché possa affrontare la vita con saggezza.

Diversi sono i luoghi in cui prevale una «disarmonica prosaicità dei versi»¹, che manca di intuizione poetica, nonostante emergano alcune immagini e avvisi particolarmente musicali che risollemano parzialmente i limiti letterari. Quondam ritiene che questo componimento sia il caso più esemplare del classicismo poetico di Accetto e probabilmente anche questo fu uno dei motivi per cui l'autore decise di non inserirla nell'edizione definitiva.

Se la forma risulta essere, in alcuni casi, pesante e prosastica, i contenuti sono essenziali per ampliare la nostra conoscenza del pensiero e dei valori su cui il nostro poeta fondava la sua vita.

Scotti, infatti, continua il suo commento alla canzone affermando che «traspare da questi versi una ricchezza di meditazioni, un equilibrio, una saldezza interiore sorprendenti»²: in questa, come in altre liriche giovanili, il contrasto interiore traspare maggiormente rispetto a quelle della maturità; la sensibilità di Accetto passerà dal trovarsi in acque turbinate che si nutrono di contrasti ad altre più tranquille e serene, nella solitudine e nel silenzio.

L'occasione di scrittura si presenta alla morte del padre, ricordato insieme alla moglie nei primi versi, dai quali traspare l'immagine di due genitori visti come punti di riferimento. Delia Sangiorgio, la madre, che si prende cura dei figli quasi quanto il cielo e il padre, Baldassarre, la cui anima è descritta come «chiara luce».

A Delia Accetto aveva già dedicato un sonetto (XXIV), in occasione di un temporaneo allontanamento da lei: si affida alla Provvidenza divina, fiducioso che gli "scoprirà" la via da percorrere e promette che il pensiero della madre lo accompagnerà lungo il tragitto, dandogli qualche conforto:

Ma di te la memoria intera e viva
serbisi meco, onesta e pia compagna

¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 374.

² *Ib.*

Nella seconda strofa della canzone al fratello, Accetto invita anche lui a seguire la via «più dolce», l'unica che può dare un «infinito piacer»: quella del cielo. La volontà di Dio è difficile da scorgere, perché “velata”, ma è vera, mentre la chiara e sonora voce di altri dei è un «falso grido» che induce e conduce all'errore il «cieco vulgo».

Troppo, ahi, troppo è nascosto il vero bene,
e si poco è segnato il nobil calle,
che l'uom sovente nel principio falle.

20

Il poeta passa poi a riflessioni più strettamente moraleggianti, sottolineando come l'uomo felice sia quello «ch'al vil guadagno non s'apprende mai» e colui che non pretende di conoscere troppo gli «abissi» della vita: torna la tematica del «troppo saper» da cui nasce l'errore, che troverà il suo esito nel capitolo XII del trattato, sul dissimulare con se stessi.

Deh, se bramate non restar deluso,
gradite il poco e, s'altro il ciel vi porge,
prendalo sì, ma non sen vanti il core:
passa il diletto, oimè, volano l'ore,
e chi le brame lusingando intrica
d'un in un altro fin pace non trova.

65

La virtù consiste nell'accontentarsi del poco e, comunque, nel rimanere umile di fronte alle eventuali fortune offerte dal cielo; la consapevolezza che esse sono, in ogni caso, passeggiere, «un vento, un'ombra», deve rimanere costante, per non rischiare di cadere nel circolo vizioso delle «brame»: chi non si accontenta di ciò che possiede non troverà mai pace.

La fortuna, «cieca dea», dona beni che nessuno può stringere e trattenere a piacere: «ciò ch'ella dona a lei convien che rieda / e lascia al mezo ogni disegno umano», indifferente alle conseguenze che la perdita di tutto può provocare; l'uomo è impotente di fronte al destino, che può suscitare stupore quanto stordimento. La soluzione prospettata di fronte a una sorte cieca e volubile è solo una: «non la fuggite, né sia speme vostra», accoglietela, ma non cercatela, accettatela di buon grado, ma non fondate il senso della vostra vita in essa, raccomanda il poeta. Il gusto dei beni si coniuga con l'«austerità etica»³, due

³ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 376.

atteggiamenti solo apparentemente contrastanti. Il segreto è riuscire a essere distaccati dalle ricchezze (materiali e non), consapevoli del loro prestigio e del benessere terreno che creano, ma anche della loro inutilità per la gloria celeste. Questo auspicato distacco non si riferisce alla vita, ma ai beni terreni, a una troppa sicurezza nei confronti delle capacità umane: solo se l'animo mantiene un certo equilibrio, una certa serena distanza, indipendentemente dalle occasioni della vita, si potrà condurre un'esistenza degna e pacifica. Su questa linea continua la canzone, introducendo nella quinta stanza quello che per Quondam è il fulcro di tutto il componimento:

Oro e porpora e sede e scettro e pompe,
che 'n mille e mille guise accrescon pregio
a l'umano valor, ch'ivi s'appaga,
lodar convien, pur basta il nobil fregio,
de l'interna virtù, nè l'interrompe 85
ciò che s'oppona a l'alma altera e vaga.
Basta il Regno del petto, ov'ella è paga
D'esser reina di sue proprie voglie
e nel suo giusto impero aver corona
che mai non l'abbandona, 90
perché d'eterna speme ha verdi foglie.
Chi sol di fuori ha vil disio d'ornarsi,
toglie 'l bel manto a le virtù afflitte
per tanti furti a sì gran torto ignude.

Il fulcro della canzone consisterebbe nella celebrazione del «regno del petto», luogo dove la verità è limpida e non ha bisogno di essere mascherata; è opportuno lodare l'oro e la porpora, i fasti e il potere, ma sempre con la consapevolezza che le radici e la linfa delle virtù umane non derivano da ciò. Se si guarda alla realtà con disincanto e senza aspettative e illusioni, si può giungere a giudicare con cognizione di causa, a vivere rettamente dominando i propri impulsi. Per questo Accetto, pur cadendo a volte nella sofferenza e nello sconforto, non vi rimane imbrigliato: mai si ha l'impressione di avere davanti del vittimismo, perché il poeta si rialza, con una speranza che sempre «ha verdi foglie». Facendo affidamento sulla provvidenza divina e non preoccupandosi affannatamente della propria vita, l'uomo assume la capacità di non disperare: «v'è nell'Accetto la sapienza pratica e molteplice del moralista avvezzo a riflettere sullo spettacolo vario del mondo e sui mobili e nascosti stati della coscienza»⁴.

⁴ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 378.

Le virtù vanno tenute «nel sen», protette da un «bel manto», perché non vengano attaccate dall'ipocrisia del mondo e possano portare dolcezze infinite a chi le possiede nella loro «semplice bellezza». È necessario scrutare il cuore degli uomini per capire chi essi siano veramente, immergervisi, avere uno sguardo lucido, per non farsi ingannare da false apparenze e rischiare di essere afflitti una volta svelata la verità. E, infatti, dopo due strofe intermedie in cui tratta della fama, che «segue anco sotterra / suoi fidi amanti», e delle «lusinghe d'Amor», dolci, ma pericolose – «né vogliate provar come sia grave / l'amar bellezza che pietà non ave» –, l'autore concentra la sua riflessione sugli inganni di cui si può essere vittime se non si presta attenzione alla verità.

Bella è la scorza, e par leggiadra, in cui
con lieto volto si ricopre il centro
del cor, che di velen sovente è vaso.
Aver gli amici o variarli a caso: 155
ah non vi piaccia e ricercate a dentro
quanto più lice le sembianze altrui.
Credete a me, che ne l'error già fui
l'agnel ch'era omai preda al lupo ingordo,
sì che tremando ancor me ne ricordo. 160

Sembra ancora viva e bruciante la sofferenza e la delusione di fronte a un inganno subito. Questo chiaro sottotesto di carattere biografico sarà con il tempo sempre più dissimulato, fino al momento in cui, nel trattato, l'esperienza personale verrà obliata⁵ o solo accennata, ma in modo più superficiale rispetto alle *Rime*: «mi ricordo il danno che avrebbe potuto farmi lo sfrenato amor di dir il vero»⁶.

Nella seconda edizione delle *Rime* ritroviamo ancora alcuni spunti che sembrano rimandare a concrete esperienze vissute dall'autore, come la dedica di un madrigale a tutti quegli amici che si dimostrano «infidi». Ancora una volta non ci sono segni di vittimismo, ma prevale il desiderio di passare oltre e il riconoscimento del bene che si ricava nel momento in cui illusioni e false apparenze si disgregano.

Faccia che vuol mia sorte, 5
sia pur nel mio dolor costante e forte,
che per uscir d'inganno
util sia sempre il danno.
Vicini un tempo v'ho mirati invano,

⁵ Cfr. *Do12*, cap. V, p. 26.

⁶ *Ib.*, cap. I, p. 13.

La delusione porta all'allontanamento da chi l'ha provocata, ma questo può avere un risvolto positivo per la propria vita, perché la lontananza permette di riconoscere la verità: nel momento in cui si è troppo coinvolti non si giudica con lucidità e si rischia di offuscare la verità con le proprie percezioni sbagliate.

Accetto fa tesoro delle sue esperienze, perché non esiste una scienza che abbia le risposte per tutto ciò che riguarda l'esistenza: si può fare affidamento su se stessi e trarre insegnamenti da tutto ciò che si vive. È solo attraverso la fatica e l'affrontare concretamente la realtà che si può imparare a condurre un'esistenza moralmente corretta e serena.

Canzon, chi può mostrar come la vita
porti il suo legno per l'ondose strade
del cieco mondo a gl'infiniti abissi?
Quanto per te segnai, quanto per te ne dissi
debito fu de la men verde etade,
non ch'io da tanto mal sappia l'uscita:
chi la sua propria via non ha finita
non può gli altri guidar, però qui soglio
scoprir almen qualche passato scoglio.

165

Nessuno può insegnare come far fronte alla vita, perché nessuno ne conosce i più reconditi «abissi», ma ci si può affidare e fidare di coloro che già hanno percorso e affrontato parte del mare mosso che è l'esistenza: Accetto non ha la presunzione di conoscere la rotta per evitare i mali e le sofferenze, ma pensa semplicemente di poter indirizzare il fratello – e i lettori – verso acque meno turbinate, appoggiandosi alle riflessioni nate da esperienze passate e agli insegnamenti tratti dopo aver affrontato alcuni suoi «scogli».

Ancora una volta, l'eroe si dimostra essere colui che, nonostante tutto, spera ancora in un futuro migliore, in una posterità che sappia accogliere i suggerimenti di coloro che hanno già vissuto.

Di Accetto non conosciamo molto e le informazioni che abbiamo le dobbiamo agli studi di Croce che per primo ha cercato di collocare nella storia questo autore. Poco si ricostruisce e molto di quel poco si deve proprio agli indizi che si possono raccogliere nelle *Rime*. Il sonetto morale 9, ad esempio, ci permette di individuare il periodo dell'anno

in cui il poeta nacque: sotto la costellazione del Leone, quindi tra luglio e agosto («là dove più stelle il cielo accende / rugge nobil Leon»).

L'autore sta per compiere quarant'anni ed essendo il componimento sicuramente posteriore al 1626 (non compare infatti nell'edizione intermedia) e anteriore al 1638, si presume che l'anno di nascita sia circa il 1590. Ipotesi rafforzata dal fatto che tra il 1618 e il 1612 fu corrispondente di Angelo Grillo, un poeta contemporaneo, e che se nel '38 avesse compiuto quarant'anni, nel 1612 avrebbe avuto solo quattordici anni, cosa improbabile e che spinge a retrocedere la data di nascita.

Nella poesia dedicata al suo anniversario di nascita, ritorna come un *leit motiv* il tema del tempo che scorre e dell'incertezza della vita nei confronti della morte.

Da quando i' nacqui il sol giunto è quaranta
volte, là dove seco oggi risplende,
quindi mia vita un nuovo giro prende;
ma chi l'intiera via promette e vanta? 8

Nella prima quartina si spiega come il leone, che verrà nominato nel terzo verso, non debba essere inteso come animale, ma come costellazione che nella notte illumina la vita del poeta nato sotto quel segno. Una volta chiarita la natura dell'animale, la riflessione si fa più personale («mia vita») e allo stesso tempo universale: nessuno può assicurare all'uomo quanti anni potrà dimorare in terra, nessuno conosce quanti “giri” la vita potrà terminare e ricominciare.

Il poeta sembra riconoscere negli anni passati solo dolore e mestizia e chiede alle stelle che accompagnano la sua vita di tenerlo sempre vigile e consapevole, fino alla fine:

Io stellato Leon dunque mi desti
a pensar come strugga il tempo, e meni
verso la morte le terreni vesti. 14

Già nella prima edizione il poeta aveva dedicato al giorno del suo compleanno un componimento: *Nel ritorno del dì che fu suo natale* (XCI). Anche in questo, il tempo assume una connotazione negativa e gli anni che passano non sono un succedersi di giorni, ma sembrano incarnare una «perpetua notte» che non permette alle speranze di sbocciare, le blocca, tra lacrime e sofferenze. Il ritorno del giorno in cui il poeta nacque

è «infelice», perché il nuovo «giro» che la vita sta per intraprendere si prefigura carico di «pene»⁷.

4.1 Tra lettere e segreteria

Accetto, come molti altri intellettuali del suo tempo, aveva dovuto cercare un impiego di corte per poter sopravvivere, perché era ormai passato il tempo in cui gli uomini di cultura potevano vivere grazie alla loro produzione letteraria. La situazione nel Seicento è ben diversa da quella del secolo precedente e significativo, quasi suggestivo, è il fatto che in quella stessa corte dove era stato ambientato *Il libro del Cortegiano* di Castiglione (1528) prendano corpo i *Discorsi dell'onore, della gloria, della riputazione, del buon concetto* di Lodovico Zuccolo (1623). Come nota S. Nigro nella sua introduzione all'edizione critica delle *Rime amorose*, entrambe le opere ritraggono la corte, ma in modi ben diversi: nei *Discorsi* non vi è più un ideale di "solarità" cortigiana, ormai superato, ma nuove tinte fosche, nebulose, a tratti oscure. Riesce ad entrare nelle grazie del principe solo chi non desta in lui nessun sospetto, «chi non cerca le ragioni degli ordini e de' consigli, o non le intende; chi non è atto ad altro che a puramente seguire i comandamenti»⁸, facendolo con diligenza, amore, fede. Il cortigiano descritto dal Castiglione, maestro in tutte le più nobili arti, servirà, allora, solo a «tappezzare l'anticamera ed a far complimenti co' i forastieri, ma nelle camere e nei gabinetti non averà parte se non di vana apparenza», perché i principi contemporanei «amano più i Sileni degli Apolli»⁹, amano animi sottomessi e silenziosi.

Il principe non ricerca più chi

possa dirgli e sempre gli dica la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere, senza timor o pericolo di despiacergli; e conoscendo la mente di quello inclinata a far cosa non conveniente, ardisca di contraddirgli, e con gentil modo valersi della grazia acquistata con

⁷ Cfr. *Rime*, XCI:

«Tornar veggo la luce /
che fu principio agli anni /
de la mia vita a raddoppiarmi affanni; /
comincia or l'altro giro /
di giorni, ahì no, ma di perpetua notte, /
che 'n tenebre di pianto e di martiro /
tien le speranze mie sempr' interrotte. /
O ritorno infelice, /
che nuovo anno di pene a me predice».

⁸ S.S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. V.

⁹ *Ib.*

le sue bone qualità per rimuoverlo da ogni intenzion viciosa ed indurlo al camin della virtù¹⁰, ma, al contrario, desidera al suo fianco una figura discreta, dedita all'ubbidienza e all'umile servizio.

Nel nuovo secolo le mansioni di un segretario si riassumono nello scrivere lettere per conto dei propri padroni e del proprio principe in particolare, senza permettersi di giudicarli e senza poter esprimere un parere personale, non richiesto; devono osservare le disposizioni con dedizione e pazienza, arrivando quasi al «fondo della subordinazione»¹¹. Della Casa chiama il segretario l'«uomo basso»¹² e il Tasso ritiene che la sua vita debba essere una «tacita persuasione», perché il principe deve potersi fidare di lui e della sua discrezione¹³: esattamente l'atteggiamento riprovato dal Castiglione, che biasimava gli adulatori e i persuasori di corte.

Cambiano, quindi, profondamente, non solo le mansioni degli intellettuali, ma anche il loro posto all'interno della società; molti saranno i trattati che cercheranno di spiegare come ottenere stima e fiducia da parte dei principi (Sansovino¹⁴, Tasso, Guarini¹⁵), nei quali si descrivevano le mansioni di corte come il lavoro che rende felici, in particolare se praticato presso la corte di un principe ragguardevole.

Accetto sarà costretto dalle circostanze della vita ad intraprendere la carriera di segretario, e lo farà presso un'amministrazione periferica, la corte di Andria, retta dalla famiglia Carafa. Imparerà attraverso l'esperienza personale cosa significa servire e ben presto capirà si dover portare un «velo composto di tenebre oneste e di rispetti violenti»¹⁶, per non «patir danno»¹⁷ e salvaguardare la propria identità.

Uno dei più discussi componimenti accettiani riguarda proprio questo argomento, la segreteria e il lavoro del segretario: si tratta del sonetto XXXII dell'edizione del 1621, presente anche nella prima parte dell'edizione intermedia e assente, invece, nell'ultima.

¹⁰ B. Castiglione, *Il cortegiano*, IV, V.

¹¹ S. S. Nigro, *Introduzione. Scriptor necans*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 20.

¹² Cfr. *Ib.*, p. 19.

¹³ Cfr. T. Tasso, *Il Segretario*, Ferrara, 1587.

¹⁴ F. Sansovino, *Il segretario*, Venezia, 1565.

¹⁵ B. Guarini, *Il segretario*, Venezia, appresso Ruberto Megietti, 1594.

¹⁶ *Do12*, cap. IV, p. 23.

¹⁷ Cfr. S. S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, p. XII; *Do12*, cap. V, p. 25.

Non solo nelle *Rime* del '38 la poesia sarà espunta, ma tra la prima e la seconda stesura si notano numerosi cambiamenti, estremamente significativi per cogliere alcuni aspetti della personalità, dei valori, della maturazione del poeta nel corso degli anni.

La prima consistente differenza si trova nella didascalia di presentazione: *Trovandosi in occupazion di segretaria (che vien significata per quel che dice nel terzo e nel quarto verso, dove intende di lodar quella professione, non già se stesso), prega il sonno che si scemi qualche ora per gli studi, non avendo altro tempo* è il lungo incipit della poesia presente nella prima edizione; *Servir da segretario* è il titolo, invece, molto più stringato e pungente della stessa nell'edizione del 1626.

Non è la prima volta che ci troviamo di fronte all'abbreviamento di un titolo, ma oltre alla lunghezza qui viene profondamente e drasticamente mutato anche il significato, affermando nel 1626 esattamente il contrario rispetto alla prima stesura. Inizialmente l'intenzione di Accetto è quella di esprimere il suo desiderio di ricavare del tempo per gli studi e gli scritti personali, "lodando" al contempo il suo lavoro di segretario; in seguito, invece, emerge la forte protesta contro il declassamento della posizione del letterato nella corte, "servo" e non più collaboratore, consigliere veritiero e leale del principe.

Sono le due quartine a dare testimonianza ulteriore di questo cambio di prospettiva:

1621

Poiché del sole ogni gradito raggio,
anzi de l'*ombra* una gran parte ancora
(qual io mi sia) trapasso, ove s'onora
il silenzio, la penna e 'l pensier saggio,
l'amate Muse a vagheggiar nonaggio
altro tempo già mai, se tu qualch'ora
non togli, amico sonno, a la dimora
in cui del *faticar* cede l'oltraggio.

1626

Poiché del sole ogni gradito raggio,
poiché vuol parte de la *notte* ancora
la *servitù gentil*, che sempre onora
il silenzio, la penna e 'l pensier saggio,
io, che la seguo (qual mi sia), nonaggio
libera per le Muse e lieta un'ora
se non la scemi, o sonno, a la dimora
che togli agli occhi stanchi il *grave oltraggio*.

Il poeta protrae il suo lavoro anche dopo il calar del sole, così che gli unici momenti a disposizione per dedicarsi ai suoi interessi sono quelli della notte inoltrata, tempi, questi, che ricava solamente sottraendoli al sonno.

Le tenebre dalla prima alla seconda edizione si fanno più fitte («ombra», «notte»), come se la vera identità dell'autore potesse essere svelata solo a «notte» inoltrata e non semplicemente al termine del giorno; si ripresenta, inoltre, per la seconda volta (la prima è nel titolo) il verbo "servire", mitigato dall'aggettivo «gentil», ma pur sempre molto

forte: l'intellettuale, l'uomo di lettere, non è più libero di manifestare il suo pensiero, di vivere grazie alla propria creatività, ma deve sottostare ad un altro, più potente di lui in termini economici e sociali, servendo e ubbidendo alle sue richieste.

Come nota Nigro¹⁸, il «faticar» dell'ottavo verso è ben più generico rispetto al verbo “servire”, che comporta l'umiliazione e pretende di piegare «il silenzio, la penna e 'l pensier saggio» a vantaggio dei potenti, quando lo stesso verso, cinque anni prima, era un inno al prestigio delle mansioni di cancelleria. È questo il «grave oltraggio» che viene denunciato, l'essere in condizione di non poter esprimersi liberamente e, spesso, di dover indossare maschere di silenzio per non essere sopraffatti.

Da notare, tra l'altro, il legame che questo ottavo verso ha con la fine del capitolo XII della *Dissimulazione onesta*, il quale tratta del dissimulare con se stessi: se questa pratica è condotta nella giusta maniera, può diventare un breve «sonno de' pensieri stanchi, tenendo un poco chiusi gli occhi della cognizion della propria fortuna». Sono parole che provengono dalla poesia, in cui si ripresenta la stanchezza dell'affrontare continuamente le difficoltà e la pesantezza di un incarico come quello di segretario; torna il desiderio di staccarsi momentaneamente dalla realtà per trovare un po' di pace.

Le terzine del sonetto sono identiche in entrambe le edizioni:

Ben vorrei, grato oblio d'ogni mio male (per me sentir la sorte aspra e rubella), che ne' riposi miei fermassi l'ale.	11
Ma per furar mio nome a tua sorella ti fuggo, e s'io non ho virtute eguale, piacciati almen ch'io tenti opra sì bella.	14

Il riposo potrebbe essergli di conforto e alleggerire per un po' l'animo d'ogni male, ma questo comporterebbe la perdita della possibilità di compiere la sua impresa letteraria, o quantomeno di “tentare” di farlo, perché il suo «nome» possa sfuggire alla morte (sorella della notte).

Sulla stessa linea si pone il sonetto IV, *Impedimento de' suoi studi*, altro componimento che verrà espunto dall'edizione definitiva, probabilmente perché, ancora una volta, di carattere troppo personale.

Poich'egual al disir non fu l'ingegno,
s'almen pari a l'ingegno era l'aita,

¹⁸ S.S. Nigro, *Lezione sull'ombra*, pp. X-XI.

la strada non arei tanto smarrita
 ond' a gir in Parnaso altri fu degno. 4
 Ma che pro? Se natura il nobil segno
 scoperse e n'ebbi l'alma anco invaghita,
 quando la mia speranza fu schernita
 trovando nel camin aspro ritegno. 8
 Pur contra 'l duro ed ostinato orgoglio
 de la mia sorte e de l'altrui pensiero,
 la magnanima impresa io seguir voglio. 11
 Nè mai diletto mi parrà sincero,
 se dal vulgo talor non mi ritoglio,
 lunge da l'ombre ricercando 'l vero. 14

Torna, quantomeno nella scrittura, la consapevolezza per l'autore dei limiti del suo fare poetico, che se non è stato supportato dall'ingegno, sembra non esserlo nemmeno dalla sorte; «se l'ingegno non fu pari alle aspirazioni, se almeno pari all'ingegno fosse stato l'aiuto, non avrebbe smarrito la via del Parnaso»¹⁹: la sorte non sempre è stata benefica con lui e le circostanze, le necessità lo allontanano dalla sua vera vocazione rivolta alla poesia e alla meditazione. Sembra una sconfitta quella di conoscere la propria meta, ma non riuscire a raggiungerla per l'«aspro ritegno», il duro ostacolo che si frappone tra l'uomo e il suo obiettivo.

Il contesto cortigiano in cui Accetto vive contrasta con il sogno di una vita tranquilla e appartata, fatta di studio, lettura e silenzio votato alla scrittura. Eppure la fatica non porta, in questo caso, all'abbandono dei desideri: il poeta non cade nello sconforto davanti a una sorte che sembra essere ostile e mai benigna o alle perplessità altrui, ma affina la caparbia e la convinzione. La costanza nella prova è essenziale per poter superare i momenti di fatica nel migliore dei modi, mantenendo lo sguardo fisso davanti a sé, senza abbassare la testa. Tanto più che l'«impresa» da conseguire è «magnanima», è nobile, sia per chi la tenta, sia per chi ne gode poi del frutto.

La condizione necessaria per intraprendere questa strada è il distacco dal «vulgo», che non sa scavare in profondità, ma si accontenta del poco; entità che è «ombra» in opposizione alla luce della verità che va continuamente ricercata.

Se all'inizio della sua carriera da segretario, Accetto maturò la convinzione che le lettere fossero strumento per smascherare le ombre e avvicinarsi alla verità, in un secondo momento fu costretto a convincersi che l'unico modo per continuare a servire il principe

¹⁹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 376.

fosse rimanere in quell'ombra, che da nemica della verità le diventa protezione e compagna.

Il «vero» non si trova immischiandosi con il volgo, bandiera di esteriorità: c'è bisogno di entrare in intimità con se stessi, di raccogliersi in solitudine e trovare la forza per raggiungere i propri obiettivi, vivendo in modo virtuoso. I toni con cui il poeta affronta questa necessità non sono inizialmente propositivi, perché viva è l'infelicità provata per i contrasti che si trovava ad esperire, diviso tra vita pubblica e privata; nemmeno la solitudine, tanto ricercata al termine delle sue mansioni di cancelleria, sembra riuscire a instillare nel cuore un qualche «pensier lieto»:

Trovassi almen quando in me stesso io torno
da tante opre moleste un pensier lieto,
sì che del petto mio nel più segreto
fosse la pace che non ho d'intorno. 4

Ma più sento nel cor tormento e scorno,
rimembrando del ciel l'alto decreto,
che non permise mai tranquillo e queto
a la vita mortale un breve giorno. 8

Sono queste le due quartine iniziali del sonetto XXIX, *Da ogni parte ha noia*, in cui sembra non poter esserci pace per l'intellettuale. Le «opre moleste» a cui è costretto ad assistere e, per alcune ore, a farne anche parte, non gli danno tregua e sembrano seguirlo anche «nel più segreto» angolo del petto; non gli è concesso di estraniarsi totalmente dalla realtà che vede, perché nessuno «ha persuaso se stesso al contrario del suo concetto che sia da lui appreso con la ragion in atto», non si può permettere di mentire a se stesso, perché «non si può far inganno a se medesimo»²⁰. Questo è ciò che Accetto credeva nel 1621 e ciò che riporta anche nel suo trattato in prosa, da cui sono tratte le ultime due citazioni. Eppure, il percorso di maturazione morale e di vita è palese se si continua a leggere il capitolo terzo, che aggiunge una clausola a quello che sembrava negli anni giovanili, e quindi anche nel sonetto XXIX, un vicolo cieco per la sognata pace. Accetto ha trovato il modo per “respirare” e vivere momenti sereni: il «tralasciar la memoria del proprio male, per qualche spazio», il dissimulare.

Tutto ciò non era, però, ancora così chiaro nella coscienza del giovane poeta, che vede solo nella morte la liberazione dai travagli terreni e dall'infelicità che sembra tormentarlo senza sosta.

²⁰ *Do12*, cap. III, p. 21.

Per non restar di pianti e di sospiri
 misera preda, e per fuggir gl'inganni
 del cieco mondo e suoi folli disiri, 11
 pensoso aspetto il termine de gli anni,
 che volan per veloci e pochi giri,
 e tempro intanto i miei con gli altrui danni. 14

Il trascorrere degli anni è subito, non viene vissuto in modo propositivo o quantomeno sereno; sarà solo in seguito, con l'effettivo passare del tempo, che il poeta troverà una parziale pacificazione.

È per allontanarsi dal «cieco mondo», fonte di noie, che Accetto si ritira in un luogo sicuro, privato, intimo: la sua «cameretta». Ad essa è dedicato il sonetto 6, collocato nell'ultima sezione della raccolta del '38, la più vaga, perchè non connotata da particolari caratteristiche: le *Rime varie* contengono componimenti di diverso genere e se da una parte il sonetto VI sembra disperdersi e quasi passare inosservato, dall'altra viene preannunciato da due poesie dedicate agli studi geografici, che in qualche modo lo esaltano, ponendolo alla fine di un climax ascendente. Poesia dissimulata, ma non cancellata, nascosta, ma non invisibile.

Camera angusta a quel pensier gradita,
 ch'al vulgo cieco a suo poter m'invola,
 poca tua luce molto mi consola
 e dolce nel silenzio è la mia vita. 4
 Ch'io scriva o legga, il tuo piacer m'aita,
 sì queta io sempre ti ritrovo e sola;
 però del tempo, che se 'n fugge e vola,
 qui la mia parte rimarrà fornita. 8
 Tal è il desir, così pietoso il cielo
 par che prometta; ond'io raccolto in pace
 porto men grave il mio caduco velo. 11
 Ben questa solitudine mi piace,
 deh qui mi vegga sol, quando mi celo
 dopo 'l raggio del sol, notturna face. 14

Finalmente il poeta riesce a trovare un luogo dove poter stare in pace, luogo che però non potrebbe dargli questa tranquillità se non fosse accompagnato da un cambio interiore di prospettiva. La serenità prima di essere trovata all'esterno deve maturare internamente. Nella sua stanza, è solo il corpo ad essere «rinchiuso»: la mente è libera di spaziare, tra scrittura e letture; la sua «cameretta» è immutabile, è ordinabile, è statica, a differenza

della mutevolezza, dell'ambiguità, dell'incertezza che vigono nel mondo esterno ad essa. La fievole luce che emana la «notturna face» è gradita al poeta, perché lo protegge dalla completa oscurità, una volta tramontato il sole, e allo stesso tempo la sua contenuta luminosità evita che si possa essere esposti a occhi indiscreti, lo cela da quel mondo di maschere con cui convive durante il giorno.

L'immagine della veglia notturna, momento di salvezza e pace per il poeta (ben diversa da quella imposta da Amore), ritorna puntualmente: compare all'inizio delle *Rime* del '21 (nel sonetto XXXII), e la si ritrova qui, nella parte finale dell'edizione del '38. Questi due componimenti sono tra i più significativi della raccolta poetica, perché testimoniano il percorso di vita fatto: se nel primo si percepisce ancora una certa tensione volta a raggiungere l'obiettivo letterario, nell'ultimo i toni si smorzano, perché l'ideale di vita è divenuto progetto e infine realtà, espressa con «disadorna bellezza»²¹.

Ritorna insistente, nel sonetto VI, il tema della solitudine, stato che porta pace, tranquillità, silenzio nell'animo: nelle sue stanze il poeta può ritirarsi con se stesso, non dovendo rendere conto a nessuno dei suoi pensieri e delle sue azioni, è autonomo, è protetto, è preservato. Lì si custodisce. Custodisce i segreti del suo cuore, le riflessioni sulla realtà, i materiali con cui studia e scrive, non per nascondere tutto ciò, ma in attesa che i tempi siano maturi: «e qui bisogna il termine della prudenza che, tutta appoggiata al vero, nondimeno a luogo e tempo va ritenendo o dimostrando il suo splendore»²².

È per questi motivi che i momenti trascorsi in quella stanza saranno veri, vitali, autentici, benché pochi e brevi. Il tempo «fugge e vola», ma non per questo non dev'essere vissuto, perché il cielo promette all'uomo anche ore serene; è per questo, per la possibilità di soddisfare almeno in parte i suoi desideri di solitudine e silenzio, che il poeta si sente parzialmente sollevato dal grave peso che incombe sulla sua persona: le spoglie mortali – e il tempo che agisce su loro – risultano meno onerose da portare e il convivere diventa più semplice, se possono ogni tanto riposare in pace. Ma questo «caduco velo» è anche quel «manto» di dissimulazione che il poeta-segretario è costretto ad indossare, per «non patir danno»²³.

Forse proprio a quella stessa «cameretta» si rivolge il poeta quando scrive *Stanza selvaggia*²⁴, paragonando questo luogo chiuso ad una «selva secreta e sola» che con le

²¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 377.

²² *Do12*, cap. III, p. 22.

²³ *Ib.*, cap. V, p. 25.

²⁴ *Morali*, 23.

sue «folte chiome» protegge il visitatore; in un gioco di chiaroscuri e di ossimori, l'«ombra» procurata dai rami «risplende», perché permette a chi vi si pone sotto di essere celato a «l'ombre del vulgo». Ed ecco che, come poi sarà detto nella prosa, l'«ombra» acquista un duplice significato: da una parte preludio delle tenebre e quindi di abissi in cui perdersi, dall'altra nascondiglio della luce, protezione della verità non dicibile quando lo vorrebbero i sensi, ma pronta a squarciare le tenebre nel momento in cui la ragione lo riterrà opportuno²⁵.

Possiamo notare, con Ripari, che il fare poetico di Accetto in questi componimenti

resta esempio mirabile [...] di raccoglimento in una solitudine serena e sdegnata, in una orgogliosa rivendicazione della libertà del proprio mondo interiore, in un culto religioso della verità cui si giunge solo attraverso una faticosa educazione al silenzio, alla conoscenza di sé, alla dissimulazione²⁶.

Accetto sembra riproporre se stesso sul modello di S. Gerolamo, intento a leggere e scrivere nel suo studio pieno di libri e strumenti del mestiere, immagine resa ancor più nitida dai due sonetti nelle *Rime Varie* che si appoggiano al VI, in dittico: *Per gli studi della sfera* (IV), *Per gli studi della geografia* (V). L'intellettuale studia la volta celeste e il mondo anche nelle sue caratteristiche fisiche e geografiche, meravigliandosi della sua «bellezza intera»²⁷ e appagando il suo «piacer»²⁸ che nient'altro chiede.

Il «vago pensier» si sofferma sul planisfero, osservando «l'un polo e l'altro, il dì vario e la sera» e «in sé dipinge» tutto ciò che vede e apprende, per accrescere la conoscenza del mondo e mostrarsi così «adorno»: lo studio e l'osservazione rendono l'uomo più consapevole di ciò che lo circonda. Queste poesie sono il preludio di alcune riflessioni e affermazioni che Accetto porrà nel suo trattato, dove sosterrà che «l'aver letto ed osservati molti accidenti», l'aver quindi speso tempo a favore della propria cultura e intelligenza, sia condizione necessaria per «metter freno agli affetti», non lasciando che siano i sensi a comandare l'uomo, ma istruendo la ragione a farlo²⁹.

Detto ciò, è da notare che entrambi i sonetti non fermano lo sguardo alle cose terrene o conoscibili razionalmente, perché le speranze dell'uomo non possono trovare in esse il loro pieno appagamento. Così la luna e il sole invitano ad alzare gli occhi alle stelle

²⁵ Cfr. *Do12*, cap. X.

²⁶ E. Ripari, *Introduzione*, p. XXXVIII

²⁷ *Varie*, 4, v. 4.

²⁸ *Ib.*, 5, v. 8.

²⁹ *Do12*, cap. VII.

benigne – «luci amiche»³⁰ – e il pensiero, arricchitosi, ma non pienamente soddisfatto «con l’ali inferme / aspira al ciel, perché fra queste cose / non lice a le speranze esser mai ferme»³¹.

4.2 Silenzio e solitudine

Nigro, nella sua introduzione alle *Rime amorse*, definisce il segretario secentesco come il nuovo Arpocrate³², dio proveniente dalla mitologia egizia, ma accolto anche da greci e romani, rappresentante il silenzio. Nel corso del Seicento questa figura divenne metafora della discrezione necessaria in ambito politico, ma per quanto riguarda il nostro Accetto, egli divenne Arpocrate per necessità e non per spontanea volontà.

«La cancelleria è il regno dei Sileni addestrati al segreto, ad annullarsi nell’obbedienza»: è a loro che il principe detta le «segrete cose»³³, “liberandoli” da ogni possibilità di esprimere un giudizio personale e di crearsi quindi un’identità all’interno della corte. Questi personaggi si rendono presenti nella storia solo attraverso la loro scrittura, l’inchiostro da loro maneggiato con tanta maestria; ma del “chi” oltre l’inchiostro steso su carta, non sopravvive quasi nessuna traccia.

La maschera del Sileno è «la scorza [...] di pazienza e di diplomazia (e di onesta dissimulazione) che, nell’adesione a una necessità, permette di salvaguardare *in extremis* una concavità segreta»³⁴ dove cerca di sopravvivere e preservarsi un’identità. Accetto, immerso in una società ambigua e mascherata, vuole mantenere vivo, almeno in sé, l’amore per la verità e la libertà, cosa possibile solo con un’educazione alla dissimulazione e al silenzio, strumenti che permettono di maturare e agire non lasciandosi trasportare dai sensi, ma utilizzando la ragione. Secondo Croce, la dissimulazione onesta per Accetto rappresenta esattamente «il tacere, il ritirarsi in sé, lo stornare la mente, il fissarla sulla speranza, il persuadersi nella fiducia, e, insomma, il procurarsi conforto e rianimarsi di coraggio»³⁵.

Mantenere una condotta di vita simile, però, risulta particolarmente difficile, come lascia intendere Accetto, nel momento in cui all’interno dell’animo umano divampano le

³⁰ *Varie*, 4.

³¹ *Ib.*, 5.

³² S. S. Nigro, *Lezione sull’ombra*, p. XI.

³³ *Ib.*, p. VII.

³⁴ *Ib.*, p. VIII.

³⁵ B. Croce, *T.A. e il trattatello «Della dissimulazione onesta»*, p. 100

passioni: se non si affina l'autocontrollo, questo può essere «cagion che trabocchi ciò che si dee ritener ne' termini del petto»; è il «lume dell'intelligenza», allora, che bisogna affinare, per poter tacere anche quando si avrebbero tutte le motivazioni – e le capacità – per non farlo³⁶. L'orgoglio, il desiderio di prevalere sull'altro con le proprie idee, la volontà di contrastare le ingiustizie, a volte, a nulla portano e a nulla valgono, perché devono esserci le condizioni non solo interne, ma anche esterne per poter esprimersi liberamente: «c'è più forza d'animo nel silenzio che nella sterile ribellione»³⁷.

Le parole, inoltre, possono essere ambigue e traditrici ed è per questo che il nostro scrittore si affida ai «cenni»³⁸, quasi una forma di linguaggio non verbale, ma comunque una forma di comunicazione: «la parola nel testo tiene luogo di “cenno”, cioè vuol essere del grado minimo al di sopra del puro silenzio; è una parola soffiata, non detta»³⁹.

All'interno della sezione morale, Accetto colloca un breve madrigale che, già dal titolo, è emblematico: *Il tacer a tempo*⁴⁰.

Ne l'arte del tacer, ch'a pochi è nota,
ben si può ritrovar sicura pace,
che s'a tempo si tace
lieta è sempre la vita.
Questa gioia gradita
non è chiusa nel cor da turba sciocca,
per troppo aprir la bocca.

5

Non tutti sono in grado di praticare l'arte del silenzio, così come non a tutti è data la capacità di dissimulare⁴¹: «possono e sanno farlo solo gli animi puri, i temperamenti sereni e moderati, che a tempo e luogo, senza farsene una sdrucchiolevole norma di vita, ritengono inevitabile celarsi»⁴².

Nel clima in cui fiorisce la poesia di Accetto, prima, e la prosa poi, alle parole si doveva dare un peso particolare, in una costante attenzione e tensione verso il dire-non dire.

³⁶ Cfr. *Do12*, cap. XVI.

³⁷ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 378

³⁸ Cfr. T. Accetto, *L'autor a chi legge*, in *Do12*, p. 9.

³⁹ G. Manganelli, *Prefazione*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 6.

⁴⁰ *Morali*, 22.

⁴¹ Cfr. *Do12*, cap. VI, p. 27: «Quelli in chi prevale il sangue o la malinconia o la flemma o l'umor collerico, è molto indisposto a dissimulare».

⁴² C. Muscetta, *T. A. o la dissimulazione onesta*, p. 12.

La parziale rinuncia all'espressione verbale, secondo Nigro, è «dissimulatamente protestata»⁴³ e non accettata in modo indifferente. C'è contrapposizione, lotta interiore, tra desiderio di chiusura e bisogno di agire, di manifestare il proprio pensiero; da una parte la volontà dell'intellettuale di condurre una vita tranquilla, condizione auspicabile per dedicarsi agli studi e alla scrittura, dall'altra la continua spinta verso il vero e lo scardinamento di atteggiamenti negativi per l'uomo.

Accetto sembra trovare l'equilibrio tra le diverse esigenze che abitavano il suo animo: i silenzi che si impone di rispettare, le cicatrici sulle *Rime* e sul trattato in prosa sono testimonianza di una volontà d'agire che non poteva essere palesata, ma che doveva trovare un modo d'espressione. Non è attraverso l'inchiostro che questo accade, ma attraverso i vuoti carichi di significato che i lettori più attenti sono in grado di riempire e comprendere. Questo il suo «modo efficace di opposizione e di resistenza alla tirannide»⁴⁴.

Perché la propria vita sia «lieta», non deve essere dominata perennemente dal silenzio, ma il tacere deve essere «a tempo», cioè sfruttato nei momenti opportuni: «si dà qualche riposo al vero, per dimostrarlo a tempo»⁴⁵.

È il ricorrente tema della *Veritas Filia Temporis*, secondo il proverbiale motto latino. Accetto sa che i tempi per la verità saranno prima o poi maturi e nel frattempo decide non di nascondersi, ma di indossare l'abito della prudenza, «centro della tranquillità»⁴⁶.

L'uomo saggio impara ad avere «autorità» su se stesso, per poter tacere quando è opportuno farlo, mantenendo inespresse «quelle deliberazioni che domane per avventura saranno buone, ed oggi sono perniziose»⁴⁷. Tutto ciò non è indolore, perché comporta una rinuncia, un mettersi da parte per lasciare spazio allo scorrere del tempo, un farsi quasi violenza, per non dire, o farlo solo in parte, ciò che nell'animo preme e vorrebbe essere condiviso. Accetto lo sa, ma è disposto alla fatica perché vede oltre al sacrificio una «conseguenza di sodisfazione»: se si usa «sobrietà di parole e di fatti» si otterrà in questa vita un po' di «riposo»⁴⁸.

Se si torna a leggere il madrigale morale 22, si noterà come negli ultimi tre versi sia espressa un'ulteriore massima accettiana che dalle *Rime* andrà a informare un intero

⁴³ E. Ripari, *Introduzione*, p. XXIII.

⁴⁴ <https://dossiersgrihl.revues.org/3673>

⁴⁵ *Do12*, cap. IV, p. 23.

⁴⁶ *Ib.*, cap. X, p. 38.

⁴⁷ *Ib.*, cap. VII, p. 29.

⁴⁸ *Ib.*, cap. X, p. 37.

capitoletto della *Dissimulazione onesta*, a confermare ancora una volta lo stretto rapporto tra le due opere.

La gioia di una vita lieta non è appannaggio di coloro che vengono definiti «turba sciocca», perché essi non conoscono l'arte del "chiudere la bocca". Questi, nel trattato, sono coloro che hanno «soverchio concetto» di se stessi, che pensano di essere migliori e più sapienti degli altri e per questo fanno «pompa del sapere», dicendo molte cose che sarebbe stato meglio tenere per sé; sono uomini privi di misura, incapaci di valutare le circostanze e agire di conseguenza, bramosi esclusivamente di mettere in risalto le proprie qualità. Esercizio, quello del silenzio, difficile da imparare, benché «paia d'esser ozio»⁴⁹. C'è forse in quest'ultima affermazione accettiana una sottile vena polemica nei confronti dei membri dell'Accademia degli Oziosi, con la quale il nostro poeta fu a stretto contatto, ma a cui non aderì mai esplicitamente, probabilmente per divergenze di pensiero. Il tacere, proprio perché comporta fatica, non è sinonimo di ozio e probabilmente i membri dell'Accademia napoletana non erano particolarmente propensi a questo tipo di esercizio, incappando in difficoltà dovute all'intento di riunire sotto lo stesso tetto gruppi sociali diversi:

continue erano nelle leggi degli Oziosi [...] le raccomandazioni per il rispetto del silenzio e per la discrezione durante le tornate ed in ogni altro appuntamento, quasi fosse difficile per i membri dell'accademia realizzare una convivenza civile e pacifica⁵⁰.

Strettamente legato alla riflessione sul silenzio, c'è l'altro tema ricorrente, quello della solitudine. Secondo Quondam, in Accetto il desiderio di riservatezza e isolamento è indice della profonda crisi in cui versava la figura dell'intellettuale a inizio Seicento. Come già accennato, in quest'epoca cambia radicalmente la figura del cortigiano, non più insignito d'onori, ma declassato a funzionario alla mercé del potente.

La solitudine, come il silenzio, porta alla pace, alla limpidezza nei confronti di se stessi, è tempo in cui la verità trova spiraglio e respiro. Nelle rime dedicate al tema, «si può scorgere il dramma di una coscienza scontrata con la volgarità e la perfidia, che si rinchiude in se stessa per salvare la sua libertà e il suo amore del vero»⁵¹.

⁴⁹ *Do12.*, cap. XVI, p. 53.

⁵⁰ G. De Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi*. 1611-1645, Napoli, Fridericiana Ed. Univ., 2000., p. 88.

⁵¹ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 374.

A partire dalle *Rime amorose*, il momentaneo distacco dal mondo risulta essere «dolce ricetta a' tormentati cori», tempo privilegiato per fare i conti con se stessi e per riflettere sulla realtà:

Soave solitudine segreta,
dolce ricetta a' tormentati cori
in te ne vo contando i miei dolori
ch'altrove di narrargli altri mi vieta. 4

De le mie pene l'amorosa meta
miro lontana, dopo tanti errori,
e se de le speranze i' vidi i fiori,
frutto non è che mia ragion ne mieta⁵². 8

Nella solitudine, termine presentato al centro dell'endecasillabo in forte allitterazione con i due aggettivi che l'accompagnano, il poeta si sfoga, ripensando alle sue pene d'amore. Gli intravisti fiori di speranza non hanno dato frutti di dolcezza, nella consueta contraddizione che connota la figura femminile.

Di solitudine il nostro poeta tornerà a parlare nelle *Rime varie*, in particolare nel sonetto 3, dove è descritto il suo ritirarsi dopo aver ricevuto una delusione da una «persona» da cui si aspettava «altra corrispondenza»:

Qui di segrete piante ombroso albergo
cerco sol, per fuggir mostro fallace,
e mentre corro in grembo a la mia pace
l'altrui folle desir mi lascio a tergo. 4

Di pianto, qual solea, più non m'aspergo,
gl'inganni la memoria unqua non tace,
e d'una solitudine verace
vivo sicuro, e 'l cor nascondo e tergo. 8

Giustizia e verità sotto un bel manto
sperai trovar; ma tropp'ho da dolermi,
o fiera sorte, or non vò dirne tanto. 11

Orsi, Lupi, Leoni alfin son vermi,
e 'l lume si ringrazzi eterno e santo,
ch'a mirar che si fa raggi tien fermi. 14

Il poeta trova rifugio dalla delusione nell'ombra di «segrete piante», sfuggendo al «mostro fallace» e all'«altrui folle desir»: se questa poesia fu scritta riferendosi a un avvenimento davvero accadutoogli o meno non possiamo saperlo, ma di certo “mostri” da

⁵² *Amorose*, 90.

cui scappare ce n'erano diversi nella vita di Accetto e l'aggettivo "folle" era già stato usato anche per definire il volgo. Allo stesso modo, anche di «inganni» aveva già parlato: si possono superare, si possono conoscere e comprendere, ma non dimenticare e l'unico modo per non rischiare di incapparvi nuovamente è vivere in una «solitudine verace». Lì, sotto quel «manto», il poeta spera di trovare vive «giustizia e libertà», ma è difficile credere che possano ancora esistere, perché troppo vivida è la sofferenza procuratagli dalla delusione ricevuta.

Tra i versi più interessanti del componimento vi è l'ottavo: «'l cor nascondo e tergo» preannuncia il titolo del ventunesimo capitolo del successivo trattato, *Del cuor che sta nascosto*; d'altronde, l'intero componimento sembra aver fornito immagini e suggestioni su cui costruire poi la prosa. La natura ha agito sapientemente ponendo il cuore in un luogo nascosto, perché in esso non vi è solamente la sede della vita, ma anche della «tranquillità del vivere». Essendo chiuso nel petto, a livello fisico si può mantenere, mentre per quanto riguarda la dimensione morale, «serba la salute delle operazioni esterne» nel momento in cui è necessario siano nascoste.

Non sempre, non a tutti il cuore deve celarsi: sarà l'esperienza la guida per il discernimento della condotta da tenere, perché è essa che «si suol doler degl'inganni», ne porta le cicatrici e sa riconoscerli. Non servono grandi protezioni per mettere al sicuro i propri «affari», perché ogni uomo, nobile o misero che sia, possiede una «vasta ed insieme segreta casa» nel cuore, basta esserne consapevoli. Questa "casa" può essere sprangata nel momento in cui l'uomo ha bisogno di proteggersi dal mondo e, allo stesso tempo, ha la possibilità di essere aperta una volta che ci si è raccolti in solitudine.

Nasce spontanea allora una domanda: perché l'uomo ancora cade negli inganni e nelle delusioni? Accetto sa che l'essere umano è caratterizzato da spinte interne contrarie che entrano in gioco anche quando si tratta di isolarsi. Da una parte il desiderio di appartarsi e bastare a se stessi, dall'altra il bisogno del contatto e del confronto con altri, per non essere schiacciati dal «senso della propria miseria, l'insoddisfazione di sé, il pullulare dei desideri, la noia»⁵³.

Vivere il presente sarà la risposta che Accetto darà a se stesso per mitigare i contrasti interiori, insieme al non dar loro troppo peso, per poter mantenere un certo stato di serenità.

⁵³ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 379.

5. Rime sacre

Poche sono le notizie che abbiamo sulla vita di Accetto e che ci permettono di inserirlo nel contesto sociale a cui appartenne. Per questo, diverse sono le opinioni degli studiosi per quanto riguarda le sue convinzioni in materia religiosa, che per alcuni sarebbe da far risalire agli insegnamenti gesuitici (forse per l'importanza riservata al tema della penitenza), mentre per altri le idee che sembrano trapelare dalle sue opere potrebbero ascrivere al pre-quietismo diffuso a Napoli in quel tempo. L'idea, infatti, che solo la morte può sottrarre l'uomo dal gioco di ombre e nascondimenti a cui è costretto a partecipare, la consapevolezza che è necessario dissimulare per difendersi dal mondo corrotto e il disprezzo nei confronti delle maschere che celano profondi vizi, portano alcuni a sospettare che Accetto partecipasse ai fermenti che portarono di lì a qualche decennio al movimento quietista¹.

Si possono fare però solo supposizioni, perché le informazioni pervenuteci sono insicure e il quadro non è ben definito; quelle sopra elencate potrebbero essere, più semplicemente e realisticamente, caratteristiche di un animo inquieto, che riconosce le difficoltà del suo tempo e cerca nella solitudine una via per stemperarle, tendenze che si ritrovano in alcune figure della Controriforma e che non richiamano per forza un punto di vista vicino all'eresia.

L'Accetto è figlio del suo tempo: da un lato si può cogliere in lui il perdurare del senso rinascimentale della vita, in certa moralità laica e in certo spirito eroico che informano le *Rime* giovanili, dall'altro una sempre più chiusa adesione a una religiosità di tipo controriformistico, in un cammino che va quasi parallelo a una più sensibile apertura ai temi e ai moduli espressivi barocchi².

L'itinerario di vita e poetico accettiano da un lato porta lo scrittore al pentimento per aver seguito i beni terreni, compreso l'amore e per non aver rivolto prima gli occhi al cielo, rischiando di smarrire totalmente la via per la salvezza, dall'altro lo invita a cercare nei misteri della fede e negli episodi della storia sacra elementi grandiosi e solenni che possano destare stupore.

¹ Cfr. M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 343, nota (1).

² *Ib.*, p. 343.

Con il tempo, la religiosità appare assumere un ruolo sempre più dominante, con un movimento che si inserisce nella crescita poetica e morale dell'uomo che supera gli anni giovanili e approda all'età adulta con consapevolezza e fermezza.

Profonda è la capacità riflessiva di Accetto, applicata a se stesso e al mondo: essa non lascia spazio all'adesione ad una fede di facciata, ma apre le porte alle domande e, a volte, al tormento.

Il suo scandagliare i pensieri umani non si ferma ad un livello intellettualistico, ma diventa motivo di sopravvivenza, che attraverso il riconoscimento della corruzione presente nella società, cerca una via per allontanarla ed evitare di esserne coinvolto.

D'altra parte, il poeta sottolinea a più riprese come non sia produttivo entrare a fil di spada nella propria interiorità, perché più si giunge in profondità e più si è esposti alla sofferenza: la cruda realtà che potenzialmente si apre allo sguardo dopo averla esposta alla luce della conoscenza e della disillusione non può che portare dolore.

S'un'ombra sì fallace è nostra vita,
goder non può di lei chi troppo vede,
chi troppo intende, che non trova il piede
dove fermarsi.³

È solo attraverso una leggera spensieratezza, unita ad una fiducia provvidenziale in Dio, che la vita può progredire senza condannare l'uomo a portare pesanti macigni. L'idea che traspare dalle poesie e dalla prosa di Accetto è quella di un Dio il cui volere sfugge alla comprensione totale dell'uomo: il male, le fratture interne alla società, il succedersi delle guerre e della pace, non sono spiegabili pienamente ed è per questo che gli esseri umani possono solo affidarsi a chi tutto vede e possiede il lume della verità.

Come fa notare Scotti, «nella religiosità dell'Accetto non si incontra un senso corale, una gioiosa espansione di fratellanza e di amore: la fede è una consolazione chiusa»⁴. Specie nella prima raccolta, la solitudine è perno attorno a cui ruota anche la vita spirituale: la fede è percepita come un'esperienza intima, scudo e protezione nei confronti della falsità del mondo, contro il male che imperversa nella quotidianità e dal quale l'uomo deve difendersi con le armi della luce «di un vivere che non si concede al mondo»⁵.

³ *Rime*, XCIV, vv. 1-4.

⁴ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 351.

⁵ *Ib.*, p. 352.

Nella prima edizione le rime a tema sacro sono poche, la maggior parte escluse poi dall'edizione del '38: CXLVIII (*Alla Santissima Vergine*), CXLIX (*Alla santissima notte del Natale*), CL (*Alla santissima notte del Natale*), CLI (*Alla santissima notte di Natale, con che persuade se stesso*), CLII (*Si va figurando il giorno dell'infernal giudicio, proponendolo a se stesso come cosa già presente*).

Queste poesie sono precedute da due significativi sonetti dedicati al pentimento, il primo dei quali (CXLVI) verrà accolto anche nelle *Rime sacre* dell'edizione definitiva, come ventunesimo; rimarrà anche il sonetto CXLIX, probabilmente per la sua freschezza, nonostante non manchino alcuni giochi di contrasto e acutezze che fra poco analizzeremo. Ciò che colpisce maggiormente confrontando la prima e l'ultima edizione è lo spazio che nel tempo le rime sacre acquistano nella raccolta: si passa da cinque a ventisette, queste ultime collocate in una sezione apposita e quindi maggiormente riconoscibili; queste sono, inoltre, caratterizzate da una maggiore varietà di argomenti trattati e dall'introduzione di titoli latini, mancanti precedentemente; aumentano anche i bisticci e i contrasti che, se da una parte sono sfoggio di intelligenza poetica, dall'altra tolgono pathos e, soprattutto, sembrano talvolta mettere in ridicolo i temi trattati, intento opposto alla volontà dell'autore. Secondo Scotti, gli influssi barocchi mostrano in queste poesie il lato meno coinvolgente e riuscito; d'altra parte, «il suo mondo espressivo [*di Accetto*] non è cristallizzato in un linguaggio tradizionale, dignitoso, ma privo di una personale tensione», per cui le derivazioni barocche sarebbero tappabuchi di momenti infecondi, ma «esso è aperto e, col tempo, sempre più chiaramente indirizzato alle forme espressive contemporanee, a quella loro inventività festosa e talora sfrenata»⁶; vi sembra essere, quindi, un reale interesse nei confronti delle novità e dell'arricchimento non solo formale che esse potevano dare, anche se non sempre il risultato finale è degno di quest'ideale. Questi nuovi espedienti retorici, infatti, a volte non si dimostrano arricchenti e positivi, ma esagerati e ridondanti: alcune delle scelte fatte sembrano mostrare i limiti del poeta che, se solitamente ricerca la sobrietà, in questi casi sembra lasciarsi trasportare dalla moda contemporanea, togliendo verità alla sua vena poetica. Infatti, alcune forme tendenti al barocco non vengono scelte per una loro particolare forza espressiva, utile a veicolare un messaggio, ma solo «per dare una dinamica di scontro ai termini, che vivono e acquistano rilievo nel loro calamitarsi e respingersi»⁷.

⁶ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 384.

⁷ *Ib.*, pp. 384-85.

D'altra parte, gli spunti barocchi non sono esclusivamente esempio di vuota retorica, ma, a volte, riescono a dare un'impronta più concreta alla poesia: in questo modo, «il linguaggio barocco è l'espressione semplice e diretta della conoscenza»⁸, cosa che avviene soprattutto nelle liriche precedenti alle *Sacre*.

5.1 *Pentimento*

Nelle *Rime morali*, il poeta ha riconosciuto i «difetti di terreno amore»⁹ e ha cominciato a rivolgere il pensiero al cielo, fonte di vera pace e sede dell'unico Essere che può donare salvezza eterna, non essendo soggetto allo scorrere del tempo. Per poter intraprendere la via verso la redenzione è necessario, però, un passaggio ulteriore: il pentimento. L'uomo, dopo il riconoscimento delle proprie colpe, deve rivolgersi a Dio chiedendo pietà, nella certa speranza che Egli dona sempre il suo perdono.

Nell'edizione del 1621, le cinque poesie di argomento religioso sono precedute da due sonetti intitolati *Pentimento*: solo uno dei due verrà ripreso successivamente, ma la tematica verrà comunque ampiamente sviluppata anche nell'ultima edizione, a partire già dalla sezione morale, per poi trovare piena realizzazione in quella sacra.

Il sonetto CXLVI sarà il ventunesimo delle *Rime sacre* e nella prima edizione ha la funzione di introdurre le seguenti poesie religiose. Lo riportiamo nella versione della prima stesura:

Già nel sentier che mille cori e mille sovente inganna, io pur gran tempo andai e per lo stesso ancor piansi e cantai chiare bellezze e lucide faville.	4
Or cangian gli occhi miei l'usate stille, pensando come caddi e come errai, e ragion vuol ch'io mi rivolga omai dove promise il ciel l'ore tranquille.	8
Da le vaghezze del mortal sembante, che di breve diletto anco m'accese, a l'eterno splendor ritorno amante	11
e i segni de l'ingiuste e gravi offese a la stanca memoria impressi avante, per più fuggir le già lasciate imprese ¹⁰ .	14

⁸ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 384-85.

⁹ *Morali*, 7.

¹⁰ *Rime*, CXLVI.

La «ragion» prima tenuta prigioniera dai sensi fa ora valere le sue motivazioni e spinge il poeta a volgere lo sguardo al cielo, sede della fonte di vera pace. Si passa così dal desiderio del «mortal semblante» a quello dell'«eterno splendor», dal vagheggiare un piacere che si rivela essere breve ad uno che si sa essere imperituro. È il momento di ripercorrere con la memoria gli anni trascorsi e tracciare una linea di confine con quelli che verranno: occorre rivivere per un momento le «gravi offese» ricevute, per poterle collocare in primo piano nella propria mente, come se i ricordi fossero segni tangibili della sofferenza provata e fungessero da prevenzione contro le eventuali nuove tentazioni. Per «gran tempo» il poeta ha camminato su sentieri ingannevoli, così come per «gran tempo» il Petrarca era stato schernito¹¹ e il Bembo aveva dovuto combattere una guerra d'amore per «molti e molti anni»¹²: è il destino degli amanti quello di approdare alla consapevolezza degli errori commessi solo dopo un lungo percorso esperienziale, dato che viene però espresso, per tutti e tre gli autori citati, in punti salienti delle rispettive raccolte (nel sonetto proemiale per Petrarca e Bembo, nel sonetto che apre una nuova fase poetica, a livello contenutistico, per Accetto).

Lo «stral di penitenza»¹³ trafigge il cuore che si è lasciato ingannare da «falsi aspetti»¹⁴: nei versi iniziali del sonetto accettiano, il poeta riconosce i sentieri sbagliati percorsi e, a questo punto, qualcosa sembra cambiare: i sentimenti e le parole si volgono altrove, muta la causa del pianto¹⁵. Se prima le lacrime erano dovute ad un amore terreno, ora sono versate per il profondo senso di colpa nei confronti di Dio e degli errori commessi. Questo motivo ritorna in altri componimenti, a partire dal madrigale 25, intitolato *Lagrima di pentimento*. In questo, dopo aver riconosciuto l'«errore» per aver sparso lacrime per un «fallace amore», un nuovo «pianto» scuote l'uomo, di liberazione e guarigione, non più di sofferenza: «pianto sia medicina al mal che piacque tanto». Allo stesso modo, di fronte all'illusorio «mare de l'amoroso [...] pianto», gli occhi si volgono altrove e i «lumi e i fiori» che un tempo l'amante bramava di vedere nel volto della donna sono ora cercati «ne le stelle», vera fonte di luce e di bellezza:

Di sì stolte fatiche accorti gli occhi
mi fecero cangiar lagrime e note

25

¹¹ Petrarca, *Rvf*, 1, v. 10.

¹² P. Bembo, *Poesie*, 1, v. 2.

¹³ *Morali*, 4, v. 3.

¹⁴ *Rime*, CXLVII, v. 6.

¹⁵ Cfr. P. Bembo, *Poesie*, 1, v. 1: «piansi e cantai»; Petrarca, *Rvf*, 1, v. 5: «piango et ragione»

e cercar ne le stelle i lumi e i fiori¹⁶.

È nel momento in cui l'uomo rivolge nuovamente lo sguardo al cielo che ha la possibilità di ritornare in se stesso, dopo la lunga permanenza in anfratti lontani dal cuore e dalla verità. Tutto ciò che riguarda il passato amore e i desideri terreni è connotato da una significativa negatività, in contrasto con la ritrovata fonte della speranza: era «infida» quella a cui si abbandonava il poeta al pensiero della donna amata, «breve» il diletto che questa poteva offrirgli e «vano» il desiderio di tutto ciò che è terreno.

Io, ch'era da me stesso anco lontano
per seguir troppo una speranza infida,
acciò che del mio fallo altri non rida,
in me ritorno e sprezzo il disir vano. 4

E scopro agli occhi miei nel vulgo insano
i falsi aspetti e i cori ove s'annida
l'avarò inganno, e m'è difesa e guida
de l'eterna pietà l'invitta mano. 8

Ciò che più mi piaceva, lascio sì tosto
che non oso fermar le voglie mie,
e meco giace il mio pensier nascosto. 11

Nè più le genti insidiose e rie
tra le lusinghe mi terran disposto
al dolce error de le fallace vie¹⁷. 14

Ritorna il cambio di prospettiva, per cui si lascia ciò che prima si bramava, riconoscendolo come deleterio e biasimevole. L'attacco al «vulgo insano», alle «genti insidiose e rie», è un motivo ricorrente nelle poesie accettiane, che identificano nella massa la principale fonte di errore, perché si adopera per lusingare e per ingannare.

È appunto «inganno» una delle parole chiave del vocabolario accettiano: lo è l'amore, lo è il «cieco mondo»¹⁸ che circonda il singolo, lo è l'apparenza; basare la propria vita su di esso sarebbe la via più semplice da percorrere, perché non implicherebbe uno sforzo personale di ricerca della verità, ma si accontenterebbe di un adeguamento a ciò che il «vulgo» propone. Eppure quest'ultimo, con la sua «fallace usanza», con le sue abitudini corrotte, non è porto sicuro a cui attraccare la nave della propria vita, perché essa galleggerebbe in acque di falsità e apparenza, avrebbe fondamenta instabili.

¹⁶ *Sacre*, 22.

¹⁷ *Rime*, CXLVIII.

¹⁸ *Ib.*, XXIX, v. 11.

Troviamo queste riflessioni in due poesie sacre del 1638, dedicate al *Pentimento* (10, 12), non presenti nella prima edizione. Come già abbiamo potuto vedere, il pentirsi e l'alzare gli occhi al cielo diventano motivi di riflessione sul passato e di attese per il futuro.

La consapevolezza delle colpe commesse è il primo passo per ritornare al Signore e non errare più:

Ne la tua santa man la mia speranza
lieta si volga, e languida e cadente
non segua il vulgo e sua fallace usanza. 11

Poiché nel grave duol l'alma si pente,
questa, ch'incerta e breve ora m'avanza,
sia tal ch'eterna luce abbia la mente¹⁹. 14

Le speranze, se rivolte a Colui che davvero può donare pace, non sono più «traviate e sparte»²⁰, ma diventano sicure: il poeta ha a lungo navigato nella tempesta, cercando un «pelago infinito», ma ora si rende conto che può trovarlo solo nella «santa mano» di Dio²¹. Non è tardi per cambiare rotta, nonostante la nuova via possa essere incerta e il tempo rimanente poco; è importante che la morte, una volta giunta a separare l'anima dal «fragil manto» che è il corpo, la trovi rivolta al cielo, pura e integra e non abbia così motivo di ridere di lei. Questo è ciò che il poeta scrive nella canzone sacra 12 mentre si rivolge direttamente alla sua parte immortale.

Lieta e pensosa intanto
mira il gran tempio e quel sentier gradito
tra le stelle, e 'l piacer dolce e spedito:
fuggi poi l'altre vie, fuggi gl'inganni,
per trovar pace e consolar gli affanni. 15

Nell'attendere la morte, il compito dell'anima è quello di guardare alle stelle che indicano il «sentier gradito» che conduce alla pace; tutte le «altre vie» sono da evitare, da «fuggire», e lo sa bene chi le ha già in parte percorse; il poeta, infatti, rivolgendosi a se stesso scrive: «tu 'l sai, tu che 'l fuggisti», quando tutte le promesse fatte da Amore si rivelarono «inganni e larve» e il rischio di rimanere nel «giro de le pene» era grande.

¹⁹ *Sacre*, 10.

²⁰ *Ib.*, 12, v. 5.

²¹ Cfr. *Ib.*, 16, vv. 9-11:

«Tutto rivolto nel mio pianto, invano /
andai cercando in pelago infinito /
quel che sol mi può dar tua santa mano».

La terra è «fragil» e così è anche l'uomo che si è lasciato trascinare dal desiderio delle bellezze mortali, allontanandosi dal volere divino, che è, al contrario, «eterno». Ora è il momento di cambiare:

Il torto calle converrà ch'io mute,
e preda non restar d'ombra e d'errore,
tutto è grazia e perdon non mia virtute. 14

5.2 *Barocchismi*

Come già anticipato, la sezione delle *Rime sacre* è quella in cui più palesemente si manifestano le influenze del gusto letterario contemporaneo e le poesie che ne fanno parte risultano essere tra le meno felici della raccolta, nonostante i barocchismi non siano sempre sinonimo di pesantezza e distanza emotiva, ma si rivelino, in alcuni casi, utili espedienti per veicolare concretezza e realistica di immagini.

La prima poesia sacra nella raccolta del 1638 è dedicata al «timor di Dio» e la parola chiave, che ricorre ben tredici volte e sulla quale si gioca lessicalmente e concettualmente tutta la canzone, è proprio “timore”.

Si può considerare una delle poesie più emblematiche dell'influsso della poesia contemporanea in Accetto, e che smentisce le considerazioni di Croce che non vedeva in lui nessun barocchismo (ma Croce aveva letto solo le *Rime* del 1621). La canzone in questione è basata su continue anafore, allitterazioni, poliptoti, giochi verbali che appesantiscono la struttura e rendono la lirica un esercizio di stile più che un momento comunicativo di un'urgenza interiore.

È il poliptoto a dominare la lirica:

Per non aver *timor temer* bisogna,
più 'l temerario *teme* indarno alfine 50
accorto del *timor* che pria convenne.

[...]

Canzon più vorrei dir, ma convien ch'io 85
più *tema* il *tema* del *timor* di Dio:
poiché parlando sue lodi ho scemato,
qui taccio, e co 'l timor l'ho più lodato.

Il culmine arriva proprio al termine della canzone, quando allitterazione e poliptoto diventano figure ridondanti, creando confusione invece di chiarezza (v. 86). Si trovano in

questo tipo di poesie «bisticci, immagini forzate, metafore stucchevoli, che rappresentano i momenti di ricerca a freddo, non dominata cioè da quella necessità interiore e da quel lampeggiare della fantasia da cui soltanto il linguaggio acquista vita»²⁵.

Nel sonetto dedicato all'*Eucarestia* (*Sacre*, 3), predominano i contrasti e la ricerca del significato ultimo del Sacramento è giocata sulla contraddizione dell'ordine naturale che crea effetti di stupore e meraviglia:

O de le menti meraviglia eterna,
per cui del senso sì la *luce* è *bruna*
che amica fede il suo camin governa. 11

Rimase il vero *Sol* sotto la *luna*
senza lasciar il ciel, dove s'interna,
e suoi raggi infiniti insieme aduna. 14

Il dono di Cristo è mistero che l'uomo non potrà mai comprendere razionalmente: per questo la sua «luce è bruna», perché non c'è luce se non quella divina che possa illuminarne pienamente il senso; l'uomo deve quindi compiere un atto di fede e vivere il sacramento come un dono non conoscibile pienamente. Il Sole, immagine di Gesù, splende nel cielo nonostante la presenza della luna, perché a differenza del sole astronomico, i suoi raggi sopravvivono anche nelle tenebre della notte. Lo stesso gioco, tra il sole-astro e il Sole-Cristo, si ripresenta nel sonetto sacro 24, dedicato alla notte di Natale:

Fasce non ha, perché son fasce i cieli
a quel Signor cui l'universo è cuna,
stando da parte il *sol* perché la *luna*,
ch'è senza macchie, il vero *Sol* riveli²⁶. 4

Oltre ad avere questo duplice significato, si può notare anche come il Sole di cui si parla nelle *Rime sacre* acquisti altra valenza rispetto al suo uso nelle *Rime amorose*, dove era personificazione della donna amata. Allo stesso modo, anche le “rose” assumono un significato diverso: non sono più i fiori dell'amore terreno, ma diventano simbolo del sangue versato da Cristo e dagli innocenti: «ogniun di voi, per empia mano ucciso, / di vaghe e vive rose ornò il terreno»²⁷. I due versi si riferiscono ai bambini uccisi da Erode

²⁵ M. Scotti, *La lirica di T. A.*, p. 386.

²⁶ *Sacre*, 24.

²⁷ *Ib.*, 2, vv. 5-6.

il Grande²⁸, il cui sangue sparso empicamente si rivelò un «gran danno» per il tiranno. Il poeta utilizza la stessa metafora per indicare il sangue di Cristo, descritto come «liquide rose»²⁹ con le quali Egli «ornò le spine» che aveva sul capo: morendo eliminerà la morte, donando agli uomini una nuova vita. Il gioco di parole sembra richiamare il sonetto tassiano 1670, anch'esso facente parte della sezione dedicata alle rime sacre.

La sconfitta della morte tramite la morte stessa e il sorgere di una nuova esistenza grazie al sacrificio di Cristo dà vita ad un movimento ossimorico, sia dal punto di vista lessicale che semantico:

La vita per dar vita esce di vita
e la morte congiura incontra a morte:
talché, morendo morte, infine in morte
la vita si converte, e morte in vita.

8

L'unico componimento di argomento religioso contenuto nella prima edizione che compare anche nell'ultima è il CXLIX (*Rime sacre*, 23), *Alla santissima notte di Natale*, dedicato a una festività che più volte verrà ricordata nella sezione. Anche in questo caso non mancano acutezze e ossimori, ma l'andamento non è appesantito da vuote figure retoriche, come capita invece nella maggior parte delle altre poesie in cui predominano i barocchismi. Da notare anche, oltre alle contrapposizioni, la ricchezza dell'aggettivazione, che rende l'immagine descritta più concreta e "visibile".

Il gioco lessicale verte sulla contrapposizione tra il buio della notte e «l'eterna luce» che emana Cristo nascendo e che utilizza le ombre notturne per coprirsi, come fossero un «velo»; Apollo, figura del sole, si mostra invidioso nei confronti di questa notte illuminata da fulgide stelle; gli «orridi, fieri ed infelici» uccelli non spiccano il volo, mentre «nidi celesti aprir veggonsi solo» dai quali scendono angeli «eletti ornati e belli».

In questa poesia, il «velo» della notte ha una connotazione positiva, perché è fonte di protezione per la creatura divina che sta per nascere; nel momento in cui, però, esso si rivela essere strumento per nascondere un vizio o manto che copre la verità, prevale la sua connotazione negativa. È ciò che emerge nel sonetto sacro 24, dove il velo è definito «tiranno», perché a lungo ha impedito agli occhi del poeta di guardare il cielo, e quindi di rivolgersi alla giusta via e nel sonetto 19, dove appunto questa via celeste è detta non avere «di menzogne oscuro velo».

²⁸ Cfr. Mt. 2, 1-16.

²⁹ *Sacre*, 7.

5.3 *Il giorno del Giudizio*

Alla tentazione d'amore e alla bassezza del mondo, Accetto oppone il tentativo di un'ascesa verso il Bene divino: il percorso poetico lo porterà a concludere la sua prima raccolta con una lunga canzone in cui immagina il giorno ultimo del giudizio, consolazione per coloro che hanno vissuto rettamente, seguendo la via della virtù e della giustizia. Solo costoro saranno riscattati e otterranno la gloria e la pace eterna.

Nel secolo in cui visse Accetto, «si cercava di conciliare la soddisfazione degli interessi terreni con la coscienza morale e con i principi della giustizia divina, ma studiandosi di giustificare il mal fatto [...], le colpe e i delitti con le circostanze di tempo e di luogo»³⁰. Si formulava un'ampia casistica dei peccati e, quando era comodo farlo, li si giustificava sostenendo l'ignoranza di chi li commetteva e la non volontà di compiere davvero il male. Tutto ciò, però, portava l'uomo ad adagiarsi nelle abitudini, senza trovare le motivazioni per migliorarsi e dare, di conseguenza, un impulso diverso alla propria vita, privata e sociale. Di fronte a questi atteggiamenti, Accetto può solo dissimulare i propri sentimenti e mantenere viva la speranza nella giustizia divina, che nell'ultimo giorno avrebbe comminato premi e pene: non si tratta di rinnegare la verità, ma di custodirla nell'animo, attendendo tempi maturi per manifestarla apertamente. Pur giudicando corrotto il mondo e ipocriti gli uomini, non programma vendetta, né ripaga la società con la sua stessa moneta ingannevole; al contrario, educa se stesso e insegna a chi vorrà seguire la sua stessa via, a prendersi cura dei propri pensieri e sentimenti e, soprattutto, ad avere pazienza. È la dissimulazione lo strumento principe per fare tutto ciò e condurre una vita retta, senza metterla a rischio: essa è «il tacere, il ritrarsi in sé, lo stornare la mente, il fissarla sulla speranza, il persuadersi nella fiducia»³¹.

La dissimulazione sarà necessaria fino alla morte e solo con l'avvento di Dio, alla fine dei tempi, potrà essere svelata la verità, saranno tolti i veli indossati in vita da ognuno: i cuori saranno allora «più manifesti che le fronti»³². Come alla morte di Cristo «il velo del tempio si squarciò»³³, e la distanza tra il cielo e la terra, tra Dio e l'uomo, venne annullata dal sacrificio del Figlio, così alla fine dei tempi il velo della dissimulazione verrà a

³⁰ G. Bellonci, *Prefazione*, in T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di G. Bellonci, Firenze, Le Monnier, 1943, p. 18.

³¹ B. Croce, *T. A. e il trattatello «Della dissimulazione onesta»*, p. 100.

³² *Do12*, cap. XXIII, p. 67.

³³ Mt. 27, 51.

mancare, ricongiungendo nuovamente le due realtà, terrena e divina, in modo vero, autentico, trasparente.

Il Giudizio universale è un altro dei temi che lega la raccolta poetica al trattato in prosa e sembra essere l'epilogo del percorso accettiano. Argomento a cui è dedicata l'ultima poesia nella raccolta del 1621, è anche il fulcro degli ultimi capitoli della *Dissimulazione onesta* (XXIII, XXIV), prima di quello finale (XXV). Manca, invece, nell'edizione intermedia e in quella finale delle *Rime* un componimento dedicato all'ultimo giorno, ma presente in molte poesie è la consapevolezza dell'«infelicità di questa vita»³⁴, guarita in parte dalla possibilità di abitare il proprio presente con una certa leggerezza d'animo e, soprattutto, dalla speranza in un futuro ultraterreno libero dall'ipocrisia.

La didascalia della canzone CLII recita: *Si va figurando il giorno dell'infernal giudicio, proponendolo a se stesso come cosa già presente*; attraverso figurazioni che richiamano l'*Apocalisse* di Giovanni, il poeta descrive l'ultimo giorno e presenta alcuni dei temi che già aveva trattato nelle rime precedenti, e che tratterà anche nell'edizione definitiva: la croce di Cristo, il timore del giudizio divino, la Vergine come madre e protettrice degli uomini, gli inganni, che non potranno più essere mascherati.

O come nel pensier l'invitta fede
dipinge 'l giorno in cui l'ultime strade
prenderan l'alme da l'eterna voce;
già tra le stelle fiammeggiar la croce
e parmi di veder l'alte contrade
del ciel armarsi e preparar la sede
al re che vien a dar pena e mercede.

5

Da uomo di fede, Accetto supera la sofferenza e il pessimismo «nel riconoscimento di una legge imperscrutabile e provvidenziale, che governa l'uomo e l'universo»³⁵ e che avrà pieno compimento nel momento in cui le schiere degli uomini saranno giudicate secondo il tipo di vita che hanno condotto.

Una croce infuocata risplenderà nel cielo e gli abitanti celesti prepareranno il trono dal quale Cristo darà «pena e mercede». Nel capitolo XXIII del trattato, Accetto descrivendo l'azione che Dio compirà, scriverà: «poste le mani al premio ed alla pena, metterà termine all'industria de' mortali».

³⁴ *Sacre*, 15.

³⁵ M. Scotti, *La lirica di T.A.*, pp. 377-378.

Quegli empi, che volean d'Olimpo ed Ossa
 compor la scala e contrastar col cielo,
 pregan che sovra lor cadano i monti,
 sol per celar le vergognose fronti; 30
 ma sarebbe la terra un fragil velo
 e non ha così cupa e oscura fossa
 ch'uom fuggitivo a Dio nasconder possa.

Coloro che in vita hanno creduto di trovare la felicità nelle cose terrene, adorando dei diversi dall'unico Dio e non curandosi di alzare gli occhi al cielo, si troveranno senza possibilità di mascherare i loro vizi e pregheranno che i loro volti siano coperti, perché "vergognosi" dei peccati commessi. Ma, a quel punto, i cuori saranno «più manifesti che le fronti» e nulla potrà nascondere i loro pensieri a Colui che nell'ultimo giorno «non dissimulerà più»³⁶, perché il tempo concesso all'uomo per pentirsi è ormai volto al termine³⁷. Nemmeno «l'inganno» avrà più potere di cambiare la propria sorte, perché la verità sarà manifesta.

Accanto a Cristo vi sarà la «Vergin madre», ornata d'un «manto di stelle e portamento umile» e il cui ruolo è quello di «far pietosa la giustizia eterna».

A Maria, Accetto aveva già dedicato il sonetto CXLVIII, nel cui primo verso c'era un'esplicita ripresa tassiana: «Stella di cui s'accese il Sol del Sole» scrive il nostro poeta, riferendosi alla madre di Cristo dalla quale nacque il sole di vita eterna, e «lieta ne produce il Sol del sole»³⁸ aveva scritto Tasso, avendo come soggetto la notte di Natale. Anche in questo componimento, come nella canzone, Accetto mette in evidenza la pietà con la quale questa madre, seppur regina del cielo, guarda agli uomini che si pentono e in lei trovano conforto e «ristoro»³⁹. «Fida ancella» di Dio, già durante l'esistenza terrena dell'uomo aveva concorso alla sua salvezza, indirizzandolo alla strada del cielo, unica che non piega «il camin verso la morte»⁴⁰.

³⁶ *Do12*, cap. XXIII, p. 67.

³⁷ Cfr. Pio Rossi, *Convito morale*, in *Do12*, p. 67, nota 1: «Dissimula Iddio i peccati degli huomini per dargli tempo da potersi pentire».

³⁸ T. Tasso, *Rime*, 1639, v. 2.

³⁹ Cfr. *Rime*, CXLVIII, vv. 11-14:

«Che chiamar tua pietà con suono umile, /
 spiegar le colpe del pentito core, /
 solo è permesso al mio doglioso stile».

⁴⁰ *Sacre*, 19, vv. 9-14:

«Le strade di qua giù son di veneno /
 e piegan il camin verso la morte, /
 dove più dolce par l'ombra o 'l terreno. /
 La via che di là su giunge a le porte, /
 data è da lei, che 'l ciel qui chiuse in seno, /
 vergine sempre, e fu madre sì forte».

Conclusioni

Ho incontrato per la prima volta il nome di Accetto tra le pagine di un manuale di Storia, dove veniva citato marginalmente come autore di un trattato il cui titolo ha suscitato la mia curiosità: *Della dissimulazione onesta*. Mi sono procurata l'opera e la sensazione, dopo averla letta, è stata la stessa che provo stando di fronte ai quadri di Caspar Friedrich o che mi pervade davanti a una qualche lettura che non comprendo pienamente: intuisco un qualcosa che non riesco a scorgere chiaramente, a capire, non limpido alla mia mente, ma che, allo stesso tempo, percepisco come profondamente importante, essenziale.

In un secondo momento, grazie al prof. Tomasi, ho scoperto l'esistenza delle *Rime*, che mi hanno dato la possibilità di addentrarmi maggiormente nella scrittura accettiana, scoprendovi movimenti inaspettati e silenzi carichi di significato.

In questo lavoro ho voluto concentrare l'attenzione sulla produzione lirica e sul suo svilupparsi seguendo i mutamenti del tempo, interiore, dell'autore, ed esteriore, del contesto sociale e culturale, mettendo in risalto alcuni dei temi ricorrenti, fili letterari che intessono una trama non sempre coerente, spesso ambivalente, come è la natura umana, come sono le spinte che la contraddistinguono. Nonostante ciò, mai i fili si spezzano, perché nella ricerca letteraria, come in quella dell'individuo, tutto va ad accrescere il bagaglio dell'esperienza. E questo Accetto lo sapeva.

Per questo motivo ho cercato di mettere in luce i legami che intercorrono tra le poesie e tra le diverse edizioni delle *Rime*, e fatto riferimento in più di un'occasione alla prosa, momento in cui spesso gli argomenti affrontati in precedenza trovano il loro pieno compimento letterario.

Non potremo mai conoscere davvero l'uomo che fu Torquato Accetto, ci possiamo a malapena aggrappare a qualche sporadica informazione biografica, ma, chiunque egli sia stato, è certamente riuscito a lasciare un'orma, testimonianza del suo passaggio nel mondo, discreta, a volte solamente intuibile e non pienamente visibile, silenziosa, ma viva. Questo perché, come spesso accade, le sue parole sono pregne di umanità, si rivolgono all'uomo, riguardano anche la nostra storia, la mia storia.

Bibliografia

Edizioni opere accettiane

ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, a cura di G. Bellonci, Firenze, Le Monnier, 1943.

ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1983.

ACCETTO T., *Rime amorose*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1987.

ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, a cura di S. S. Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta. Rime.*, a cura di E. Ripari, Milano, Rizzoli (BUR), 2012.

Seicentine

ACCETTO T., *Rime*, Napoli, nella Stampa degli Heredi di Tarquinio Longo, 1621.

MANSO G. B., *Erocallia ovvero dell'Amore e della Bellezza. Dialoghi XII*, Venezia, appresso Evang. Deuchino, 1628.

MANSO G. B., *Poesie nomiche*, appresso Francesco Baba, Venezia, 1635.

MORANDO B., *Fantasie del conte Bernardo Morando nobile genovese, distinte in Amoroze, Eroiche, Varie*, Tomo I (*Fantasie poetiche*), Piacenza, Bazachi, 1662.

PIETRI F. de', *I problemi accademici ove le più famose quistioni proposte nell'illustrissima Accademia degli Oziosi di Napoli si spiegano*, Napoli, Francesco Savio, 1642.

Saggi e Articoli

CROCE B., *T. A. e il trattatello «Della dissimulazione onesta»* (1928), in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931, pp. 93-101.

CROCE B., *Il pensiero filosofico e storico*, in *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1957⁴, pp. 162-67.

CROCE B., *Petrarca. Il sogno dell'amore sopravvivente alla passione*, in *Poesia antica e moderna. Interpretazioni*, Napoli, Bibliopolis, 2009, pp. 163-170.

GINZBURG C., *In margine al motto «Veritas filia temporis»*, in «Rivista storica italiana», LXXVIII, 4, 1966, pp. 969-973.

MANGANELLI G., *Torquato Accetto* (1983), in *Laboriose inezie*, Milano, 1986, pp. 139-51.

MUSCETTA C., *Torquato Accetto o la dissimulazione onesta* (1943), in *Realismo, neorealismo, controrealismo*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 7-14.

QUONDAM A., *Il classicismo dinamico di Torquato Accetto*, in *La parola nel labirinto. Società e cultura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1985, pp. 279-283.

SCOTTI M., *La lirica di Torquato Accetto*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVI, 455, 1969, pp. 339-90.

Altri testi

BEMBO P., *Rime*, in *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Classici UTET, 1966.

CROCE B., *Storia dell'età barocca in Italia*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1993.

DELLA CASA G., *Rime*, a cura di R. Fedi, Roma, 1978.

GETTO G., *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

MARINO G. B., *La lira*, volumi I, II, III, Torino, Edizioni RES, 2007.

MIRANDA De G., *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi. 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Ed. Univ., 2000.

PETRARCA F., *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2012.

RIMA B., *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.

TASSO T., *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994.

VILLARI R., *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Bari, Laterza, 1987.

Sitografia

<https://books.google.it/>

<http://www.bibliotecaitaliana.it/>

<https://dossiersgrihl.revues.org/3673>