

mento del profano» in corso di pubblicazione per i tipi di Storia e Letteratura di Roma in un volume dal titolo «Teologia visibile: il libro sacro figurato tra '500 e '600» a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi che vedrà la luce in settembre. Il rinvenimento di manoscritti presso la Biblioteca Nazionale di Napoli per quanto concerne il capitolo sulla Lezione celi'Attendolo e quello sull'"Austria" di Ferrante Carafa e "La rotta di Lepanto" del Costo, ha contribuito ad arricchire il quadro di una rimeria complessa e variegata, articolata a Napoli, nel corso del Seicento, in una diversità di soluzioni sia contenutistiche che formali.

Dedico questo volume a quanti mi hanno agevolato nelle ricerche e ai direttori della collana "Mimesis", che hanno accolto un mio studio su quella meravigliosa e poliedrica civiltà del Barocco napoletano, meta imprescindibile di un articolato dibattito sulle ragioni non localistiche e provinciali di tale movimento culturale, ma di respiro nazionale, della diffusione di una nuova civiltà letteraria.

Capitolo I

LA FORMA DEL SACRO NELLA LETTERATURA RELIGIOSA MERIDIONALE TRA '500 E '600

1. *Contemplazione e azione tra umano e divino*

I misteri della vita di Cristo, entro la storia della salvezza dell'umanità, e dunque nell'itinerario dell'incarnazione di Cristo e nel superamento del peccato, costituiscono l'essenza inconfondibile del sacro, nell'identificazione platonico-aristotelica del poeta con i teologi, in quanto il poeta sacro, per il Regio, è dotato di scienza e furore divini. La duplice tipologia della conoscenza e di quella della libera ispirazione poetica e artistica segna l'incontro tra l'estetica platonica e quella aristotelica. Il valore strumentale della poesia, nella comunicazione di principi etici e metafisici, inerva a una campionatura del sacro come fonte di educazione morale e spirituale, non più solo sostenuta dalle autorità classiche, ma dalle fonti bibliche e patristiche. Il richiamo al Patrizi da Cherso, da parte del Sant'Uffizio nel 1592, si colloca in un periodo fortunato per l'agiografia in Italia meridionale, quasi che la svolta in senso cristiano della poesia abbisognasse di un incontro tra la religione e le poetiche del sacro. L'elemento devozionale del tema sacro implicava una finalizzazione dell'etica religiosa a una sorta di educazione in ambito artistico-poetico, nel seno di un richiamo alla moralizzazione della poesia, che ancor prima dell'ambiente romano di Urbano VIII della *Poetica* del Ciampoli, ravvisò forme di ascetismo cristiano e di furore divino di marca platonica, in piena sintonia con l'esaltazione della poesia, e non della filosofia, che per il Preti del *Discorso intorno all'onestà della poesia* si frantuma in teologia della poesia e in poetica teologica. Il soggiorno romano, tanto del Patrizi, quanto del Ciampoli testimonia la difficoltà di un

incontro tra scienza e religione, in cui l'antiaristotelismo dei due si allineò alle posizioni antiaristoteliche e antidogmatiche del pensiero di Galilei, entro un incerto equilibrio tra scienza della fede e autonomia della religione nelle Sacre Scritture. La meditazione sui dogmi della cristianità non prescindeva, da un lato, da una identificazione della filosofia con la poesia, nella correzione dei cattivi costumi, e dall'altro con l'amore verso Dio, nella rivelazione dei segreti della natura e del cielo. Si trattava di una diffrazione tra percezione di un impianto razionale della poesia e tra amore cristiano, proiettato nel gusto meraviglioso delle bellezze della natura e dell'arte.

In questa definizione del sacro l'atteggiamento contemplativo, fondato sulla speculazione del vero Bene, e dunque sul potere dell'intelletto, entrava in contrasto con l'imitazione della favola, il cui fine era la finzione. La teorizzazione della poesia sacra non verteva sul contrasto tra imitazione e invenzione, ma sulla stessa capacità della storia a convertirsi in diletto puro, entro la negazione, che era stata già dell'ultimo Tasso, della falsità del linguaggio allegorico. Anche l'invenzione appariva supportata da una escatologia del divino, nei mochi dell'apparentamento del diletto con l'utile. Così il Pellegrino venne argomentando che, per Aristotele, «l'imitazione deve essere di cose vere, acciò che muova gli affetti, dunque la verità deve ricercarsi nelle azioni»¹. La dialettica contemplazione-azione, pur inerente a una medesima casistica del sacro, veniva slittando verso una direzione poetica del fine persuasivo dell'imitazione del vero, entro la formazione, a fine '500, di nuovi generi, che comunque tanto nel mitologico, quanto nel pastorale e nel sacro, poggiava su una indubbia fortuna della tragedia, non come genere poetico, ma come intonazione poetica prevalente, tanto del laico, quanto del religioso. Il fine da perseguire, in ogni caso, era la perfezione delle anime e la glorificazione di Dio, nel convincimento della duplice caratterizzazione dello spirito, compreso tra umanità e divinità. Nella *Contemplazione mistica acquisita* il Petrucci veniva così argomentando: «concludo, dunque, che l'umanità di Gesù Cristo è l'esemplare più perfettissimo dell'umanità, a cui: questa deve conformarsi: e la sua divinità è l'esem-

1 C. Pellegrino, *Sposizioni nella 50ª particella della poetica di Aristotele*, Capua, 1618, p. 31.

plare del nostro spirito, ch' a sua imitazione è stato creato»². Il dogma della Passione è quello che più ha reso l'uomo simile a Dio, nell'accomunamento di un destino di dolore, collegato al peccato, e quindi nell'accettazione del riscatto dell'umanità e nel moto di salvezza. Perciò l'itinerario sacro, scandito a Napoli alla fine del '500 e nel corso del '600 dalla fortuna di una poesia allegorica, assai spesso ispirata alla vita dei santi, volgeva verso una positività dell'esemplamento della religione cristiana, pur all'interno di una condizione ascetica e mistica, che dall'insegnamento di San Tommaso, per il quale il giudizio della ragione segue le passioni dell'appetito sensitivo, si passava a quello di San Giovanni della Croce, nel passaggio dalla meditazione alla contemplazione, e di Santa Teresa, per la quale le potenze spirituali erano l'intelletto e la volontà.

In tale contesto di divinizzazione dell'uomo, parallelo al processo inverso di umanizzazione del Cristo, il quietismo del Petrucci invitava gli uomini a staccarsi da tutto ciò che non è Dio, per garantirsi un destino di immortalità. E l'uomo, con la pratica della fede e con lo spirito contemplativo si rendeva simile a Dio nel destino di immortalità, mentre il Cristo, al contrario, accettava di diventare uomo, non per sposare la natura viziosa dell'uomo, ma per salvarlo da un destino di perdizione. Le vite dei Santi, nelle *Opere spirituali* del Regio, inerivano a un superamento della natura umana, incline al diletto, per anteporre a ogni cosa la legge di Dio. Era in questo scambio tra umano e divino, e non nell'umanizzazione di Dio o nella divinizzazione dell'uomo, che la casistica del peccato, e dunque del perdono, eccitava la fantasia di autori meridionali come il Regio, nel ricorso alla biografia dei santi, dei vescovi, dei martiri della Chiesa, che, all'opera di conversione, affiancarono il duro martirio della carne, entro una sublimazione celebrativa delle virtù maritologiche e dal pensiero degli apostoli della fede. Napoli, con il suo gusto per il sacro, sembrava collimare con il gusto parenetico dell'ambiente romano, anche se la diffrazione tra l'idillio e la casistica del sacro autenticava spinte tanto autonome della poesia, quanto, se non un asservimento, almeno un allineamento all'intento pedagogico dell'ambiente romano di Urbano VIII.

2 P.M. Petrucci, *La contemplazione mistica acquisita*, Venezia, G.G. Hertz, 1682, p. 11.

2. Gli arifizi del sacro

Il vasto apparato teologico meridionale della descrizione della vita dei Santi nondimeno rispondeva a un'esigenza iconografica, quella di dar voce e soprattutto visione del Signore e del suo esercito, costituito appunto da santi, entro procedure di divinizzazione della vita umana. Si trattava di un'iconografia, che, se nel caso della *Sette dei concetti spirituali*, glorificava tutta l'opera del Padre, che aveva concesso lo Spirito Santo agli apostoli, infiammato di fede Pietro e liberato dalla tirannide del peccato il mondo, in altri casi, come quello del *Poeta illuminato*, concedeva largo spazio alla poesia dell'Inferno, entro forme di condanna del peccato, nella contrapposizione Inferno-Paradiso. L'opera di apostolato di Cristo, nella santificazione della vita umana, si combinava con la riprovazione del peccato, in uno con un procedimento di salvezza della vita terrena. La vita dell'uomo, assopita in un «largo eterno», invischiata nel peccato, attraverso la simbolizzazione di draghi, cerberi, gorgoni, deve aspirare alla luce e, ancor più del Rota e del Bembo, il «dotto Pellegrino» e il «colce Grillo» elevarono il loro canto a Dio. La composizione di rime spirituali da parte del Grillo, che l'autore avrebbe riunito sotto il titolo di *Pietosi affetti*, editi nel 1629, la dice lunga su circa duemila componimenti dedicati a Cristo e alla Vergine. L'oscillazione, poi, del Grillo tra stile sublime e stile grave, entro il ripudio di temi amorosi, si incanalò, nel Grillo, nel solco dell'imitazione petrarchesca, non in senso purista, ma attraverso il filtro tassiano. In questo procedimento di elevazione del sacro, la stessa Laura non figura «con pensier d'onestà aspersa», entro una diffrazione tra petrarchismo e concettismo, che, se implicava una separazione tra classicismo e modernità, restituiva alla fede personaggi, che dall'evoluzione del petrarchismo avevano concentrato la propria attenzione sugli effetti della meraviglia, nell'elevazione dell'impianto morale al sublime. Non per nulla, la stessa casistica dei generi letterari tra fine Cinquecento e prima metà del Seicento consentiva, sì, alla lirica di toccare registri diversi, ma all'interno di una verosimiglianza grave e sublime. Nel quadro di una rivisitazione del petrarchismo, più che attenuare il carattere laico dell'amore terreno, il *De Cupiti* condannava in blocco l'amore peccaminoso di Paolo e Francesca, Tristano e Isotta, registrando una particolare sintonia con un certo aspetto, non certo quello amoroso e lascivo, della pensosità petrarchesca.

Il «sacro furor» è quello che s'accende nel quadro della redenzione della viva fiamma, entro una logica contrattativa col buio dell'Averno e col pianto della morte di Cristo, che è premessa di elevazione morale e spirituale e di redenzione della stessa Laura. Oggetto, dunque, della lode del poeta, oltre ovviamente a Maria e a Cristo, sono quelle figure dell'immaginario poetico della tradizione, come Laura, entro un'operazione di imitazione e superamento del modello e una dinamica di inveramento del sacro e del profano. Alla linea veneziana, «in cui è forte la ripresa di una visione sapienziale della lirica in chiave platonizzante»³, si contrappone un itinerario napoletano, che nel contrasto tra petrarchismo e concettismo enfatizza l'antitesi tra un profano, ricondotto a una logica sapienziale, e un sacro, fondato sulla gentilezza stinovicistica dei cuori e sul potere catartico dell'amore. L'immaginario mitologico non solo popola, nel *Poeta illuminato*, lo scenario infernale, con draghi, cerberi, gorgoni, ma accosta il Cristo ad Apollo e Giove. Il procedimento formale e retorico, entro cui si gioca il divario del barocco dal petrarchismo, si esprime, nel *Poeta illuminato* del De Cupiti, nella diffrazione tra la funzione spirituale della poesia e la nota penitenziale del petrarchismo meridionale, entro l'escavazione di un solco tra l'amore, come fonte di dolore, di tradizione petrarchesca, e lo «stil santo» del Pellegrino e del Dolce, in un sommovimento, non di natura psichica, né di enfasi retorica, ma di sublimazione dell'elemento profano e della fisicità naturale. Non siamo certo nell'ambito di una poesia strettamente religiosa, avente per argomento soggetti sacri, ma, come nota il Quondam, di «un *dir* che non è più *fallace*, solo perché ora è dedito a materie divine»⁴. Il contrasto tenebre-luce, come sensibilizzazione cromatica dell'antitesi peccato-redenzione, alimentò la poesia del *Poeta illuminato*, anche se nel clima riformistico agitato a Napoli dalla presenza del Valdès, l'Ochino aveva messo in dubbio l'esistenza stessa del Purgatorio. L'idea della salvezza dell'anima nell'amore per Cristo

3 P. Zaja, «Perch'arda meco del tuo more il mondo». Lettura delle «Rime spirituali» di Gabriele Fiamma», in AA.VV., *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissimo e Elisabetta Selmi, Alessandria, Dell'Orso, 2009, pp. 235-292; 244.

4 A. Quondam, «Dal Manierismo al Barocco», in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. V, t. I, Napoli, Società Editrice Scoria di Napoli, 1972, p. 448.

permea l'opera del De Cupiti, in uno con il riscatto della fede contro gli amori lascivi. Certo la campionatura tragica, tanto della poesia profana, quanto della poesia religiosa, avallava il fine parenticossusorio di una casistica cristiana e di una lirica della Creazione, che partiva da una considerazione tutta naturalistica del Caos e da una concettualizzazione naturalistica delle verità di fede. Le ragioni dell'ipostasi dei Santi, della cui celebrazione è assai ricca la poesia meridionale, risiedevano nella santificazione del Cristo attraverso l'incarnazione. D'altro canto l'esclusione del Purgatorio dalla casistica sacra dell'immaginario divino si poteva spiegare con l'impossibilità di rendersi simili a Dio, fattosi uomo attraverso il peccato, perché il principio dell'incarnazione conduce alla salvezza dell'umanità e non all'allineamento al peccato. Perciò il proposito comiastico, e non il pianto sulla loro morte, coinvolgeva la vita dei santi, apportatori di grazia e di gioia eterna, così come Dio, nell'immaginario collettivo, veniva associato a una luce che squarciava le tenebre. Era il sintomo di una configurazione cristiana e religiosa della poesia, che, nello stesso martirio dei santi, riproponeva il sacrificio sino alla morte, in nome dell'assunzione antierotica della conservazione della verginità e della purezza fisica.

In tale contesto si inserisce il *Martirio di Santa Perpetua e Felicità* entro la trasformazione poetica di un argomento agiografico, a metà strada tra la tragedia e l'epopea. L'influsso tassiano nell'accrescimento del mirabile attraverso i miracoli, le conversioni, gli interventi divini e diabolici, e più in generale attraverso una trama giocata su elementi soprannaturali, se era il frutto di una interazione di meraviglioso e verità, evidenziava lo slittamento anche della poesia martirologica verso il tragico, nell'implicita contraddizione tra la purezza del personaggio innocente e la rappresentazione delle sventure del giusto. Il contrasto tra il crudo martirio e l'immagine regale della donna si rinviene anche nella *Caterina martirizzata* sempre del De Cupiti, in cui pure la casistica delle fiamme viene trasformata dall'incendio d'amore all'enfasi religiosa del saettare cristiano. Il *topos* giralduano dell'anima ansiosa di salire al cielo si materializza, nel De Cupiti della *Caterina martirizzata*, nell'ipostasi del volto come immagine «del bel cielo», entro una fusione tra registro lirico e martirologico. Analogamente il te-

5 Biblioteca Nazionale di Napoli, segn. Branc. III D 1.1.

ma delle lacrime, come segno di afflizione o come moto penitenziale, è il segno del dolore di Caterina, che ama solo Cristo, e della volontà di redenzione della martire, che spera di convertire Massenzio. La glorificazione della verginità, e dunque dell'apparentamento di Caterina con la Madonna, entro un moto di ascetismo, si mescola all'ipostasi del tema della creazione, di Dio, che prima creò le stelle, la luna, il sole, l'acqua, l'aria, gli uccelli, i pesci, e infine generò l'uomo. Il moto di asceti si combina con l'incarnazione, in Gesù Cristo, del mistero della creazione, motivo di gloria, che si contrappone al dolore delle lagrime di Caterina, come indice di afflizione, non solo come eco del discorso di Gesù pronunciato sulla montagna, ma come forza che interenisce persino il cuore del tiranno.

Il paragone con Beatrice, che siede tra gli spiriti nell'alto del cielo, è un'eco stilnovistica di una consacrazione dell'eternità del Cristo, cui arride il canto di Apollo e il coro di Parnaso, non per nulla ingredienti dell'invocazione del Paradiso dantesco. Il procedimento di santificazione risiede nella beatitudine della protagonista femminile, entro un moto di verticalizzazione, di stampo petrarchesco-platonico, che all'elevazione dell'amore profano lascia corrispondere il mistero dell'incarnazione della divinità nel ventre della Vergine. Entro questa tipologia, l'impianto parentetico si affida a una poetica del chiaroscuro, nel contrappunto delle antitesi e delle variazioni, all'interno, come ha notato il Raimondi, dello «spartito orizzontale e verticale del testo»⁶. Gli è, infatti, che le contrapposizioni tematiche sono il segno di un recupero del petrarchismo, nei modi evolutivi della campionatura religiosa, mediata tra terra e cielo, Dio e l'uomo, il Paradiso e l'Inferno.

Il gioco delle antitesi non contraddice la concretezza pittorica di un mondo di delizie, entro un coinvolgimento stesso dell'arte della pittura nel discorso sacro. Così, sempre nella *Caterina martirizzata*, il luogo detto non si può rappresentare con l'arte dell'eloquenza, ma «di delizie quindi orto fu detto / dal pittore san- to ne le sacre carte»⁷. L'idea della perfezione della natura, affidata

6. E. Raimondi, «Il petrarchismo nell'Italia meridionale», in *Id., Rinascimento Inglese*, Torino, Einaudi, 1954, p. 287.

7. A. De Cupiti, *Caterina martirizzata*, Napoli, Sigismondi Porra Regale, 1994, c. II, ott. 12, vv. 3-4.

alla rappresentazione di una concretezza pittorica, è l'immagine esteriore di un processo di comunione interiore, risolto nel tema delle lagrime, che esemplifica la spinta alla conversione di cuori duri, attraverso la comunicazione di un amore «santo e puro». L'intreccio tra predomi del petrarchismo e la *compunctio lacrymarum*, secondo un itinerario che da Agostino muove fino a Geronimo e a Giovanni Cassaro, è il frutto di un sincretismo platonico-cristiano, «come prima stazione», secondo quanto suggerisce Valentin Gallo, «di quel moto di verticalizzazione espresso di seguito in termini di ortodossia platonica»⁸. Il metodo sperimentale e naturalistico, pertanto non si opponeva, come vuole il Quondam, a una conoscenza mediante «illuminazione», ma rappresentava l'elemento dilettevole della tensione della poesia all'edificazione. In questo ambito la rappresentazione storica si rivelava simile alla tragedia e all'epopea, entro una strana commistione di verosimile e fantastico, credibile e inventato. L'elaborazione, attraverso immagini sensibili della visione divina e immateriale comportava, di necessità, una finalizzazione suasoria della fede, come si evince dal *Discorso intorno all'onestà della poesia* del Preti, in cui l'autore accostava i poeti ai pittori:

Quindi Aristotele avvertisce i poeti, che nelle loro imitazioni seguano l'esempio dei pittori: che, sì come quegli facendo l'immagine altrui, e volendo rappresentare al vivo, soglion proporci l'esempio dei più begli uomini e dei volti più riguardevoli, così egli nei poemi loro vadano imitando i più sublimi esempj degli uomini più eccellenti e degli eroi più gloriosi⁹.

La contrapposizione terra-ciolo era quella che documentava, meglio di ogni altra, il processo di elevazione sacra, non solo nel contrasto con il peccato, ma entro una elevazione verso il divino, che fosse partecipe di una materialità sensoria e di una visione naturalistica della poesia, fuse con un procedimento di estenuazione religiosa. L'abbinamento della pittura alla parola nell'imitazione

8 V. Gallo, «Platonismo e cristianesimo: esemplarità di un'autobiografia lirica. Le 'Fiamme' di Gualdi Cintio», in AA.VV., *Poesia e retorica*, cit., pp. 5-54: 25.

9 «Discorso del signor Girolamo Preti intorno all'onestà della poesia», pre-messo a R. Campeggi, *Le lagrime di Maria Vergine*, Bologna, D. Barbieri, 1643.

leistica, cioè delle cose che sono in natura, e che dunque sono reali, fu la tesi sostenuta dal Comanini nel trattato *Il Figino* del 1591, che all'icastica contrappose l'imitazione fantastica, più diretta al diletto, in quanto si basava sul falso e non sul vero. Se il pittore diletta per gli occhi e il poeta per le parole, il primo consuetore il diletto, il secondo l'utile. Il binomio poesia-pittura ineriva, comunque, pur sempre a un medesimo fine parnetico, destinato il primo alla vista, il secondo all'intelletto. L'applicazione, non tanto al mistero dell'incarnazione, quanto ai misteri del dogma, come la carità, o all'Empireo, sede dei beati, di metafore naturalistiche si evidenzia nella *Corona di dodici ragionamenti di santi del De Cupiti*, per il quale

Perché si come l'Empireo può essere tutto fuoco, o come al fuoco, e del fuoco detto per gli infocati raggi d'amore, che per ogni parte del divin sole si spandono, è abitazione di Dio e dei beati, e maggiore e più degno degli altri cieli; così la carità è un divino interno incendio, onde ardeano l'amore di Dio e del prossimo¹⁰.

La casistica del sacro, ancora una volta, per il tramite dell'accostamento pittura-poesia, si avvaleva di una compagine esteriore di enucleazione del bello accostato al bene, entro procedure di eroizzazione, tanto dei santi martiri, quanto degli uomini illustri. La voce poetica, asserisce il Preti del *Discorso intorno all'onestà della poesia*, ispirata direttamente dal cielo e dalle Muse, si può convertire in attivazione di una «materia peccaminosa», direttamente legata all'Inferno. La contrapposizione Inferno-Paradiso torna ancora una volta nel Preti, circa un cinquantennio dopo *Il poeta illustrato* del De Cupiti, confermando una direzione di poetica impostata sul diletto, come tramite di godimento dell'utile. La confusione tra croce e lauro è simbolo della diffusione di verità sacre, nel contrasto, che è anche fusione, tra le amarezze della Passione e la dolcezza della poesia. La poesia, dunque, ancilla della religione, avallava le ragioni del sacro, senza perdere, peraltro, le proprie peculiarità di santificazione di personaggi illustri, ma anche di uso

10 A. De Cupiti, *Corona di dodici ragionamenti di santi*, Napoli, D. Romagnolo, 1638, pp. 92-93.

dilettevole del proprio linguaggio. In tale ottica, sposando la tesi del Pozzi a proposito delle *Dierie sacre* del Marino, l'impianto poetico consentiva di trasformare la responsabilità peccaminosa in «casi di una mitologia letteraria immaginati in un Olimpo incolpevole»¹¹. La concezione di una poesia direttamente infusa con «furor divino» dalle Muse e da Apollo illumina sul carattere immaginativo e mentale del procedimento irico, comune anche alle posizioni di Lodovico Castelvetro, non solo avallando l'elemento creativo dell'opera letteraria, ma proiettando in una dimensione mitologica il carattere peccaminoso dell'esercizio del sacro.

L'oscillazione tra devozione e peccato era l'altra faccia, quella più contrita, di un cattolicesimo vissuto anche come mondanità, e come residuo di un classicismo impastato di allegorismo e sensi nascosti, ma pur sempre rivissuto attraverso l'ornamento retorico del discorso poetico. Se il corso del Seicento conobbe tra il 1650 e il 1680 la fioritura di opere di oratoria sacra, e dunque il *Discorso* dei Preti può legittimamente inserirsi in questo contesto di fioritura della poesia religiosa, l'aggancio al sacro, nel quadro dell'investitura poetica, indicava, tra fine Cinquecento e prima metà del Seicento, una configurazione ancora classicistica della poesia, ravvisabile negli echi mitologici, nel richiamo ai sommi poeti Omero e Virgilio, nella mediazione tassiana del paragone del poeta con il medico, che porge la medicina al malato con gli orli del vaso aspersi di liquore. La confusione tra platonismo e aristotelismo si prestava a un sincretismo tra concetto dell'imitazione e della mimesi e riscatto ideale dell'ispirazione poetica, acquisita nel novero del furore divino e del reaggio sacrale della divinizzazione dell'arte poetica. L' analogia con la natura in fiore costituiva il retaggio di una cultura del sacro incentrata sulla visualizzazione pittorica delle virtù dei santi, contrapposte all'oscenità dei demoni. Il furore divino non era solo un modo di intendere e di vivere la fede, ma anche una forma di approccio alla virtù e alla santificazione. Sempre nell'opera del De Cupiti San Diego era rappresentato

quasi in un bel teatro, di statue adorno in giro e di pitture; e quasi in un vago giardino sparso tutto e dipinto di

11 G.B. Marino, *Dierie sacre e La stinge degli innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, p. 14.

vari fiori, anzi, e su quasi nel ciel sceno fiammeggiante a vive stelle a mezzo inverno d'alzarmi parve i lumi, e nel vago giardino delle virtù e nel chiaro mistico dell'alma felice e santa di questo grande eroe del cielo, e nuovo ornamento e splendor della terra, S. Diego»¹².

Il procedimento di eroizzazione delle virtù dei santi corre parallelo all'enfasi immaginativa delle bellezze del creato, entro un procedimento di innalzamento delle virtù sante, che muovevano pur sempre da una allegorizzazione e simbolizzazione della natura. Dall'allegoria dantesca di San Paolo, «vas d'elezione», si passa, nel De Cupiti, alle metafore naturalistiche del sole che è Dio, dell'ardore della fede, del giardino delle virtù, cioè ad immagini naturalistiche imbevute di spirito religioso, quello stesso che anima coincidenze stilnovistiche nella morte «che bella pareo nel suo bel viso»¹³. Ma, investiti di tonalità mistiche, i confronti con le fonti dantesche e petrarchesche culminano nella metafora, anch'essa dantesca e petrarchesca, della vita come navigazione, che sembrerebbe improntata, al pari delle *Figure* di Girali Cintio, all'allegoria del volo ultramondano.

Entro un procedimento di deviazione dall'idillismo tassiano della bella guerriera Clorinda, che appare in mezzo al campo con il erin disciolto, la Maddalena discinta, «quanti lacci ordio», tanti capelli scioglie al vento, entro una casistica mariniana dei lacci d'amore. Si trattava di una conversione dell'idillismo tassiano nella poesia del lascivo e del discinto, che traduce l'immagine naturalistica della Maddalena, nella copertura del basso ventre con «un semplice lino». L'immagine terrena della Maddalena costituisce nel suo lascivo amore, il corrispettivo profano della santificazione dell'umile Francesco, non gran teologo, gran principe, gran guerriero o gran re, ma «un semplice omicciolo, il nostro umile Francesco»¹⁴. Il procedimento intellettuale e tomistico della conquista della beatitudine attraverso l'intelletto («l'intelletto che vede Dio, come per San Tommaso») ¹⁵, nella rarefazione della bellez-

12 A. De Cupiti, *Corona*, cit., p. 147.

13 *Ivi*, p. 271.

14 *Ivi*, p. 287.

15 *Ivi*, p. 2.

za, come forma della bellezza mortale, poggiava su un procedimento catartico dell'amore e dell'anima, che nell'esemplarità del peccato e della sublimazione eroica dell'umile Francesco, glorificava il contrasto tra amor sacro e amor profano, elemento sovranaturale della fede e mondanità del peccato.

In particolare il processo di eroizzazione di figure dell'*humus* cristiano poggiava su un'idea di utilità della poesia, frauta nel convincimento della stessa modestia delle dinamiche di fede. La metafora luminosa del sole dell'Empireo, che sparge dappertutto raggi d'amore, corrisponde, nel De Cupiti, al «divino eterno incendio» della carità, per cui l'uomo arde d'amore per Dio e per il prossimo. Alla similitudine petrarchesca donna-sole si sostituisce la metafora pliniana della bellezza dell'eterno, ma sempre materializzata nella bellezza fisica e riprodotta nell'essenza divina della grazia e della carità. I due termini del contrasto, amore e Dio, ora si fronteggiano in un itinerario di peccato e redenzione, ora si elevano in poesia, che è liberazione dal giogo d'amore, in vista della conquista della dimensione del sacro. L'andamento spirituale del moto penitenziale si oggettiva nelle pere del peccatore, cui corrisponde un processo di contrizione morale, e dunque di conversione, che tra Riforma e Controriforma mostrava il vero volto dell'accreditamento morale del moto valdesiano e cristiano.

D'altronde la politica controriformistica, culminata con la messa all'Indice dell'*Adone*, nel 1627, si innestava su uno stretto rapporto tra Napoli e Venezia, nella frequentazione di Pietro Comacchi, prima del circolo valdesiano napoletano, e poi di quello veneziano, a partire dal 1542. La politica vicereale, se enfatizzava il procedimento eroizzante di figure del mondo politico, si trovò a dover fare i conti, a Napoli, con l'eredità bembiana, entro una miscela di cristianesimo e platonismo. Il filtro sannazariano, tra l'altro, del bembismo evidenziava la partitura ora cristiana, ora mitologica del concorso di scrittura sacra e profana. Poesia parlante, secondo la più tarda definizione del Marino delle *Dicerie sacre*, la pittura poteva paragonarsi alla parola nell'ufficio della santificazione e dell'eroizzazione di personaggi illustri, distinti per l'intensità e la profondità della fede, divenendo essi stessi oggetto di venerazione. La pittura divenne, in pieno clima consiliare e post-ridentiano, misura ideale di un itinerario di fede trasmesso dalla percezione degli occhi, entro una cultura, materia riprovevole sul piano dogmatico, ma non su quello della trasmissione di verità di

culto e della celebrazione di eroi e martiri della Chiesa. Era sul terreno pratico della consustanzialità della fede all'immaginario sacro che anche la manualità della materia veniva innestandosi su un figurativismo iconico, capace di oggettivare la spiritualità religiosa in specifici elementi rappresentativi.

3. La vita deliziosa tra il vizio e la virtù

L'ipotesi del termine "delizia", normalmente associato a un metaforismo lascivo e voluttuoso, si determina assai spesso, nella letteratura meridionale, come ha già ben visto Marco Leone, nella formula antifrasca delle gioie dello spirito, come «contrastativo *exemplum* moralistico»¹⁶. Insomma il procedimento retorico-poetico viene assai spesso attribuendo, anche nella letteratura religiosa meridionale del Seicento, principi di piacevolezza al moto pietistico dell'induzione della colpa e del peccato. Se il gioco dell'antitesi, nel formulario sacro della contrapposizione terra-cielo, Inferno-Paradiso, peccato-innocenza, si sviluppa assai spesso all'interno di una stessa opera, nel contesto contrappuntistico della verticalizzazione delle procedure sacre, anche la duplice tipologia dei riferimenti ornamentali si iscrive in un contesto di dicotomica lettura di elementi gioiosi in funzione sacra. La sostituzione di una visione manichea del male con una deliziosa esemplarità morale, non solo traduceva il gioco anfrastico del contrasto tra il puro e l'impuro, ma abbandonava la visione sostanzialmente negativa del peccato, per appoggiarsi a una considerazione marcatamente edulcorata dell'atto del martirio, del peccato, delle pratiche penitenziali. All'ascesi e allo spirito contemplativo fa da *pendant* la descrizione del martirio e del supplizio, o ancora l'insistenza sul peccato, quale sottolineatura della condizione di disagio spirituale dei protagonisti della rimeria sacra. In questo procedimento di slittamento metaforico del significato, il gioco del concetto e l'effetto della stravaganza vengono ricondotti dal poeta al sentimento del contrario, non solo come gesto retorico dell'antitesi, ma anche come emblema dell'arguzia, che, quanto più è sovvertitrice dei significati tradizionali dei termi-

16 M. Leone, *Sulle "delizie" barocche*, in AA.VV., *I capricci di Petros. Pensieri e liturgie del barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 817-836-819.

ni, tanto più riesce incisiva e carica di tensione patetica. Si trattava di un gioco ad incastro, che non agiva semplicemente sul sistema duale petrarchesco dell'alternanza di temi alti e bassi e del chiaroscuro, ma di una conversione di significati, che nell'attribuzione al meraviglioso di significati morali, ne enfatizzava le risorse di un moto verticale di ascesa verso il divino.

Il punto nodale della questione risiedeva nella contraddizione, e insieme nella dicotomia, tra innocenza e colpevolezza, commedia e tragedia, dal momento che, non convenendosi a un martire innocente la taccia di personaggio tragico, quest'ultima si conveneriva soltanto ai sentimenti di pietà e compassione che generavano la rappresentazione della sventura del giusto. L'uso rovesciato del termine "delizic", che nel contrasto terra-cielo, Inferno-Paradiso, mutua la dolcezza e le delizie nell'estasi divina e paradisiaca, si percepisce, sul finire del secolo Diciassettesimo, nel *Penegirico di Sant'Ignazio di Loyola del Paterno*, che intervenendo a parlare della terra, la definisce una «selva de' vizi», che la trovò in un giardino fiorito d'ogni vizio¹⁷. Per contrasto l'azione del Cristo che pesca le anime viene associata all'«impiego sublime di pescare anime al cielo»¹⁸, parafrasando, così, in termini scritturali l'impiego parabolico del tema della conversione e del miracolo. L'azione di Sant'Ignazio fu volta a «ripurgare la fede e ad abbattere le eresie e a riunire lo scisma, e a distruggere l'idolatria»¹⁹, il tutto conseguito con un comportamento umile contrapposto alla superbia di Lucifero. La constanzialità dell'umiltà di Ignazio al moto predicatorio, volto a suscitare fiamme nei cuori, è il prodotto di una strana commistione di echi scritturali-agostiniani e pliniani, non senza che il percorso ascensionale infonda nei cuori, al modo del Petrarca, saette d'amore. Il moto di devozione dello spirito e dei sentimenti verso il culto dell'amore soprannaturale addolcisce anche, il procedimento storicistico della conversione della favola in mimesi e nel concetto di verosimiglianza, che alla contrapposizione tra la *delicatio* della fede e i tratti bestiali del vivere terreno antepone la fedeltà a un itinerario di grazia. Ancora una volta la sto-

ria funge da *pendant* rispetto alla favola, sposando la santificazione di un itinerario morale. L'estasi contemplativa si traduce in un Paradiso pieno di «dolcezza», lotrando il Santo per una Chiesa militante composta di fedeli, che, come fulmini, spargono fiamme nei cuori. Ancora una volta il Paradiso coincide con l'*Eden*, con un *locus amoenus*, verso il quale si proietta l'anima contemplativa di Ignazio, che, sull'esempio di Aristotele, tende a sedare le passioni dell'apparato sensitivo e a vivere in quello stato di tranquillità che deriva dal possesso delle virtù morali.

Il diletto, in tale casistica del sacro, diventa l'elemento da fuggire in questa vita, qualora esso si associ, non a pratiche penitenziali, ma ai vizi della terra. Dio, recita il Regio delle *Opere spirituali*, «ha dato agli uomini la natura, per la quale possono imparare a resistere a' dilette: e anteporre in tutte le cose la legge di Dio»²⁰. In tale contesto il ricorso alle delizie slitta da procedimento tragico a visione edulcorata del male nella sua contrapposizione al bene, che non è tanto il frutto della *delicatio* dell'anima, ma rifiuto della lascivia e di godimenti terreni. L'amore per Dio è un principio cosmogonico, legato indissolubilmente al tema della creazione. L'esaltazione della vita dei Santi, nelle *Opere spirituali* del Regio è forma di penetrazione della grazia divina, nella traslitterazione delle vicende umane verso forme di elevazione cristiana. Nel ricco formulario della poesia sacra meridionale l'ascesi si combina con un procedimento intellettualistico di elevazione della ragione sulle passioni dell'apparato sensitivo, contravvenendo, per tali vie, a un procedimento sensibile di materializzazione della natura. Si percepisce, così, come lo stesso itinerario di enfatuazione del sacro proceda da un uso accorto della ragione, come si evince dalla *Contemplazione mistica acquisita* di Pier Matteo Petrucci, in cui il tema della contemplazione, direttamente attinto a Francesco di Sales, a Teresa d'Avila non esclude quello che per il Petrucci è il «moto circolare», in cui l'intelletto si fissa nelle immense verità di Dio come somma sapienza e somma giustizia. Le tentazioni sono il frutto, per il Petrucci, di animi bassi e sensitivi, mentre sulla scia di S. Agostino e S. Bernardo l'animo deve conseguire l'ozio santo. La fede diventa, quindi, per il Petrucci, uno slancio mistico, che unisce a Dio l'intelletto. E allora, con significativo capovolgimen-

17 F. Paterno, *Penegirico di Sant'Ignazio di Loyola*, Napoli, G. Raillard, 1699, pp. 8-9.

18 *Ivi*, p. 7.

19 *Ivi*, p. 31.

20 P. Regio, *Opere spirituali*, Napoli, G. Cacchi, 1592, p. 96.

to semantico, l'ozio diventa santo, una forma mistica di vivere le tre virtù teologali, cioè la Fede, la Speranza e la Carità. Esso è una forma di debellamento del vizio, ottenuta attraverso la comunione con Dio nella vita contemplativa. Come notato dal Leone, quest'uso traslato del termine "delizia", associato ai suoi sinonimi di piacere, lussuria, voluttà diventa, non solo nel repertorio lirico degli epigoni del marinismo, ma anche nella rimeria sacra di area soprattutto meridionale, un termine indicativo di una poetica parnetico-devozionale, diventando «motivo lirico diffuso, svolto secondo barocche deviazioni arguto-concettistiche»²¹. Era questo il segno, non solo di una contiguità tra genere sacro e genere profano, ma di una forma paludata di arte, che non rifuggiva, anche nella pratica devozionale, dal preziosismo tipicamente marinistico, dall'accostamento della fede a formule desuete di arte e di poesia. Il gioco antifrasco tra la terra, ricetracolo di vizio, e il cielo, luogo almeno di soggiorno dei beati, veniva così eludendo modi stilistici collegati a un fraseggio laico, per accentuare l'atto, ora mistico, ora semplicemente devozionale della svolta in senso cristiano. In queste forme di esasi personaggi come Ignazio e Francesco appaiono accomunati da uno slancio mistico, che non solo è superamento della terrestrità, ma anelito alla comunione con Dio, entro verità di fede e comportamenti estatici. L'umiltà di San Francesco e di Sant'Ignazio rappresenta la formula mistificatrice dell'atteggiamento estatico dei due campioni della Chiesa di Cristo, entro una rete di rimandi interni e un procedimento, che alle delizie del martirio e del supplizio, univa la piacevolezza dell'ozio contemplativo.

Il richiamo, in tale contesto, è ai poeti dell'antichità "costumati", come Omero e Virgilio, per i quali il poeta doveva tendere più all'utile che al diletto, o al massimo a un diletto che fosse strumento dell'utile. In tale ottica di dichiarazione di poetica il coinvolgimento dell'utile nel diletto attestava, anche sul piano retorico, il fine parnetico della poetica delle "delizie", vero e proprio terreno di estrinsecazione di un'idea, non esornativa, ma pedagogica dell'arte. Il diletto si identifica, perciò, con la *dilectio* spirituale, con un processo di decantazione del sacro nelle forme di una poesia sublime, celeste e sacra, che contrappone il giardino delle virtù ai

21 M. Leone, *Sull' "deliciae"*, cit., p. 820.

giardini del vizio. Non immune da questo procedimento di enfaticizzazione sacra del diletto fu, senz'altro, anche l'eco delle riflessioni e della poetica tassiana, non a caso esplicitamente richiamata dal Preti nell'immagine della dolcezza del liquore che si porge al malato, con l'insegnamento delle verità della fede e della storia. La poetica aristotelica del verosimile si veniva combinando con le procedure arcaiche del diletto, non solo perché l'ammaestramento della corte puntava a un giovamento dilettevole, ma anche perché l'accostamento della rimeria sacra all'oratoria, alla tragedia, all'epopea, inerva a personaggi reali, capaci di azioni mirabili e imbevuti di ozio contemplativo, all'interno di una elevazione delle virtù dei santi come sinonimo dell'esemplarità del giusto.

Era, cioè, in atto, all'interno della poesia sacra di area meridionale, tutto un reimpasto del manirismo e del manierismo, d'altronde già operato dal Marino nelle *Dicerie sacre*, vero e proprio banco di prova del mescolamento di elementi diversificati di poesia, che culminarono nel bagaglio di una tradizione classica e moderna di riappropriazione del sacro. Quella perplessità manifestata dal Pozzi del sentimento religioso «davanti alla torsione di tanto fasto al servizio di catechesi e di parenesi sacre»²² non era il frutto di una insincerità nei riguardi dei dogmi del sacro, ma di una sostanziale indifferenza religiosa, per la quale, come ha notato la Carminati, «il contenuto sacro è tema di un classicismo onnicomprensivo, e dunque può combinarsi con quello profano»²³. A tal proposito, sempre il Pozzi ha osservato che «il tema devoto in Marino ci appare dunque giustificato in chiave biografica dalla quotidiana familiarità con le cose sacre, tanto quanto in chiave sociale l'applauso ecclesiastico alle sue più ardite evasioni moralistiche»²⁴. Se giustificiamo in chiave morale l'eccesso del concettismo secentesco, non solo modelli più prossimi, come il Giralci Cintio e il Panigarola, sembrerebbero rientrare, pur attraverso l'eccesso dell'eloquio, nella casistica del sacro e della tragedia, ma le stesse arguzie barocche di quei fiumi di eloquenza notati dal De Caprioli a proposito di San Francesco non contraddirebbero il comport-

22 G.B. Marino, *Dicerie sacre e La storge degli innocenti*, cit., p. 13.

23 C. Carminati, *Giovane Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Anabene, 1938, p. 240.

24 G.B. Marino, *Dicerie sacre e La storge degli innocenti*, cit., p. 14.

tamento di umiltà nella vita del santo. In questo accumulo di eloquenza il Pozzi annoverò pure gli imprestiti e gli emblematici, senza contare che le acquisizioni iconografiche facevano parte di un unico linguaggio, volto con la parola all'educazione, e con la pittura al figurativismo concreto di una immaginazione che muovesse dilettando.

La particolarità seicentesca del mondano devoto e la sostanza contraddittoria, in molti secentisti, non solo dell'oscillazione tra devozione e peccato, ma della stessa compagine peccaminosa di un itinerario salvifico, saldamente iscritto nella conformità sacra al processo di redenzione, non era solo spia della confusione tra amore sacro e amore profano, ma della complessa intellaiatura culturale di certi protagonisti, come il Marino, della vita seicentesca napoletana. Se in Francia il Marino si dedicò tanto all'apprendimento della filosofia e della teologia, non tanto e non solo per un fine di giovamento, quanto anche per accrescere gloria alla sua reputazione, le riserve della Chiesa, di cui il Marino si affrettò a riconoscere la loro fondatezza, appaiono ispirate da una strana mistione di sacro e profano. L'immagine di un Marino in conflitto tra l'eterna felicità della promessa del Paraciso e l'animo penitente del peccatore, a di là della messa all'Indice dell'opera dell'*Adone* e degli *Amori intorni*, avallata altresì dal rigorismo degli Umanisti, era alla base della stessa contraddittorietà nella ricezione e nel giudizio su un autore, la cui responsabilità peccaminosa andava riferita forse a una campionatura mitologico-letteraria, e quindi classica, di quella che il Pozzi ha definito come un «Olimpo incolpevole»²⁵. Al di là delle riserve della Controriforma, il mondo delle delizie risultava compromesso con una casistica religiosa, le cui implicazioni peccaminose si ponevano al bivio di una profanazione del sacro e di un intendimento chiaro di poesia.

Il punto di maggiore interesse non era tanto la sincerità del materiale predicabile, quanto la contiguità dell'interesse del Marino per la materia profana con l'impianto devozionale delle *Dicerie*. Nel contesto rigoroso della fase postcontroriformistica l'oscillazione tra il mondano e il devoto non era il frutto di un divario tra diverse posizioni nei confronti del sacro, ma di un atteggiamento, che interpretava la devozione come elemento concettista

25 *Ibidem*.

di una deviazione retorica. Le parole del Capaccio: «È questa Chiesa militante un delizioso giardino d'ogni intorno con una densa siepe di precetti, di consigli, di tradizioni rinchiuse»²⁶ documentano un'attitudine del sacro non defraudato di un impianto retorico di illusorie parvenze metaforiche, ma concentrato su un allineamento del sacro, appunto, a forme di estasi naturalistica, più che contemplativa, che sottolineano l'analogia tra elementi celebrativi e l'armonica del creato. Nel caso delle *Dicerie sacre* non giova tanto, come ha fatto il Pozzi, individuare analogie con l'impianto morale delle poesie del Grillo, transfuga da Napoli e professore nella città papalina del Marino, o con la *Septuaginta* del Du Bartas, o ancora con l'opera di Francesco Giorgio Veneto, Pietro Bongo e Paolo Paolini, ma rilevare l'eccentricità di una produzione, che, nella sua variegata tipologia, non solo mirava ad incontrare il favore dei propri protettori, e in tal caso anche della famiglia degli Aldobrandini, ma si estrinsecò, come per lo stesso Capaccio, nella asistematicità di un complesso processo creativo. Come per il Capaccio, il poema mitologico *Meggellina* si situa accanto alla *Selva dei concetti predicabili*, così, anche per il Marino, i componimenti della *Lira* si affiancano alla prosa delle *Dicerie*. Al di là delle sostanziali differenze tra le singole opere tanto del Capaccio, quanto del Marino, l'osservanza religiosa restava un principio, non solo di garanzia nei confronti del potere ecclesiastico costituito, ma ancora di una contraddittoria fedeltà a un genere molto fortunato in un'area barocca, quello della rimeria sacra, che con l'oratoria e la predicazione raggiunse punte di indubbio fervore spirituale alla fine del Cinquecento e nella prima metà del Seicento.

Non si trattava solo, da parte del Marino, di una scelta oppor-tunistica, dettata dal consenso e dall'intreccio di enfasi religiosa e di poetica aristotelico-platonica, ma di un divario colmato dalle soluzioni antitetiche del concettismo, entro un'operosità suasoria, tanto nella decantazione del profano e della mitologia, quanto del sacro e della religione. In tale ottica, non solo la poetica del gio-vare dilettando, ma anche l'incontro tra favola e storia presiedettero a un uso demistificato della religione, coerente con la *diletteo* spirituale del tema della natività, della creazione e della passione.

26 G. C. Capaccio, *Della selva dei concetti scritti*, Venezia, B. Baretti e G. Pellicani, 1594, p. 136.

Sintesi mirabile di questo accostamento delizioso della gioia della fede e dell'incanto della natura è *La grandezza del verbo* del Montefuscoli, che, nel ricordare la natività di Cristo, operò una sintesi mirabile tra l'umanità di Gesù e l'inquadramento naturalistico dell'evento (ivi fra dolce e angelica armonia, dentro un povero ostel Dio fac' uomo nasce)²⁷. Si intende, anche a questo proposito, il fine paratattico dell'elogio, nell'*Introduzione* alla *Sirenide* del Regio, di poeti quali Dante Alighieri, Gabriele Fiamma, Luigi Tansillo, Iacopo Sanzaro, Geronimo Vida, nonché la stessa lode del Regio della *Caterina martirizzata* del De Cupiti, posta a conclusione dell'opera. L'intreccio tra i diversi ambienti, quello napoletano e quello veneziano, nonché quello genovese del Grillo, rende giustizia di una concomitanza di vedute, che, se si materializzarono nella spiritualizzazione del canzoniere petrarchesco, si combinarono, altresì, con la stessa pregnanza del modello del Tasso, non a caso corosciuto dal Grillo durante la reclusione del poeta a S. Anna.

La chiave retorica dell'intelaiatura sacra andava oltre la compilazione metaforica del linguaggio, che «rare volte è disgiunta dall'asprezza e dalla durezza»²⁸, laddove la *gravitas* dell'argomento richiede necessariamente la sublimità dello stile, e dunque quella preferenza berbiana, e poi tassiana accordata al diletto come abbellimento dell'utile e della verità. L'intreccio tra poesia e oratoria risiedeva, non solo nella confusione dei generi, ma nell'analogia dei mezzi retorici, adoperati nell'uno e nell'altro caso con i fini del diletto e del giovamento. Ecco perché lo stesso impianto concettistico-metaforico delle *Dicerie sacre* rispondeva a un'esigenza di poetica, incentrata sulla tipologia tutta mariniana dell'imitazione, che lasciava ampi margini di libertà alla creazione artistica, indipendentemente dalla materia trattata.

Quadri di riferimento del Marino tanto profano quanto sacro furono il mondo classico e la letteratura patristica, diversamente dai fondamenti unicamente teologici e dottrinali del Campanella, entro un'esaltazione del potere ammalante della poesia, che si combinò, nel poeta napoletano, con il processo di addottrinamen-

27 G. Montefuscoli, *La grandezza del verbo*, Napoli, I Cardine e A. Pace, 1593, I, III.

28 A. Grillo, *Delle lettere*, Venezia, G.B. Ciotti e E. Deuchino, 1616, I, II, p. 158.

to. La datazione delle *Dicerie* a cavallo tra la produzione in versi e la scrittura del poema mitologico pone l'opera in un momento significativo dello svolta della produzione mariniana. La definitiva messa all'Indice dell'*Adone* il 4 febbraio 1627 riguardava l'incerta misura, nel poema, di sacro e profano, evidenziabile anche nel sincretismo tra le allusioni nel Canto VII dell'*Adone* alla nascita di Venere, che rivelerebbe, come nota la Carminati, un influsso del *De parva virginis sanazariano*, «che in una sapiente miscela tra fonti classiche e tradizione mariana aveva dato voce al sogno, coltivato dai poeti della sua generazione[...] di potere[...] ornare le cose sacre con le profane»²⁹. Le critiche del Ciampoli all'opera stessa sanazariana, dietro la cui riprensione sembrava si profilasse l'ombra del Marino, non investivano il campo della *eloquutio*, utilizzante voci metaforiche entro uno stretto rapporto tra significativo e significato. La simbologia dell'eloquio si poneva, così, come pietra miliare di un gioco di corrispondenze, parzialmente filtrato dall'insegnamento dei Padri della Chiesa, ma teso a volgere, nelle *Dicerie sacre*, lo stesso impianto struttivo e terminologico entro procedure di somiglianza fra gli aspetti de' Creato e la forza comunicativa del linguaggio.

Si palesa, per tali vie, entro l'utilizzazione di temi desueti, come quello della creazione, il sincretismo classico-cristiano di un itinerario di erudizione, che il Pozzi definisce come «alchimia letteraria»³⁰. L'unicità di un poema come l'*Adone*, che chiude, più che aprire nuove esperienze, o di un testo come *La strage degli innocenti*, «ultimo poema religioso della Controriforma»³¹, appartenente alla casistica dell'oratoria sacra, più che a quella della predicazione, rivela come nell'apparentamento con la retorica consistesse la misura della sincerità di una letteratura, che generò nella realtà culturale meridionale anche tardo-seicentesca «una crescita all'inverosimile degli elementi paratattici, con caroselli di metafore che occupano tutto il contesto della predica»³². Il riferimento del Pozzi alle prediche del Lubrano suona come preannuncio di una modalità particolare della predicazione, fusa con l'itinerario artistico-poetico di alcuni dei più significativi e autorevoli segua-

29 C. Carminati, *Cionan Battista Marino*, cit., p. 256.

30 G.B. Marino, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, cit., p. 61.

31 Ivi, p. 63.

32 Ivi, p. 65.

Capitolo II

LA POETICA A NAPOLI TRA '500 E '600 E IL SACRO

ci del Marino. Il Marino, insomma, se chiuse un'epoca, divenne poi l'elemento costante di riferimento per alcuni poeti dell'Italia meridionale, non per i motivi che costituirono la riprovazione da parte della Chiesa, ma per le procedure innovative di una cultura composita, remota e recente, che trasformò il canone della meraviglia nel coinvolgimento emotivo del giovinetto dilettevole.

Se il tema della nascita di amore, della passione di Cristo e della creazione del creato esibivano accreditati rinvii alla tradizione classica, anche napoletana, la topografia geografica dell'*Adone* e della *Strage* è rivelata, più che dal contesto culturale in cui furono composti, dalla saldatura di una tradizione, che dal Sammarzo e il Bembo, e dal Capaccio, attraverso anche la produzione sacra dei primi decenni del Seicento, arrivò fino al Lubrano, nella saldatura tutta meridionale di un itinerario di arte, del tutto ibrido e particolare. La casistica del sacro, insomma, in area meridionale, pur legandosi a un impianto sofistico, accreditava elementi di viva partecipazione al delizioso, non solo nella scontata adesione della missione con la materia profana, quanto nel carattere pedagogico di opere di materia seria, che trasmettevano verità di fede nella forma concettistica, non aliena dalla ricerca del piacere, ma dalla contrita spiritualità di un immaginario e di un percorso comunque religiosi. Si comprende così perché, non solo, come ha notato il Pozzi, il Marino per comporre le *Dicerie sacre* ebbe nel proprio scrittoio la *Difesa di Dante* del Mazzoni, ma anche la stessa dichiarazione del poeta nell'*Introduzione* alla terza parte delle *Rime* del 1614 a proposito delle *Dicerie*, «che sono veramente dettate in un stile alquanto poetico, e quasi in quello che Marco Tullio chiama sofistico, benché delizioso»³³.

33 O. Clauti, "A chi legge", in C.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Gugliemini, Torino, Einaudi, 1965, p. 610.

1. In favore e contro l'aristotelismo

Accertato lo sviluppo dei testi sacri napoletani nella seconda metà del '500 e nei primi del '600 e acclarato l'influsso poetico ficciniano e campanelliano, l'avvio di una produzione sacra manenne, in realtà, a Napoli, posizioni ambigue nei confronti dell'aristotelismo, a seconda dei vari significati che la *Poetica* del filosofo greco assume. Se la si considera, infatti, come criterio normativo dell'evoluzione della verità della poesia, essa viene necessariamente a coincidere con un procedimento legato a una normalizzazione della lirica, che la imprigiona in misure standardizzate, impedendole una libera espansione nelle nuove tematiche del concettismo e del sacro. Se poi si considera che il principale centro dell'aristotelismo nel '500, cioè Padova, fu paracosalmamente versato in una tradizione scientifica, l'antitradizionalismo viene svuotato di ogni consistenza metafisica o filosofica, per ancorarsi alle ragioni dell'utile e della sperimentazione fisica. Insomma l'antitradizionalismo fu un fenomeno antiaristotelico, a Napoli, nella dimensione del sacro, o in quella del progresso scientifico? Certo, avverte la Bolzoni, il Patrizi aveva mantenuto un rapporto assai stretto con «quella componente della cultura meridionale contemporanea, che era orientata in direzione antiaristotelica e naturalistica»¹. Così l'altro centro di operatività del fantastico, e cioè Ferrara, si congiunse con il paracosso dell'impen-

1 L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili: studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 102.