

La riprovazione contemporanea, nel 1605, ad opera delle Congregazioni romane del S. Uffizio e dell'Indice, delle stesse *Rime* stigianesche, ben più esigue di quelle mariniane, convince di una avversione rivolta anche al Canzoniere mariniano e del Murtola, entro «una pratica poetica che di riflesso s'intende omogenea, nei contenuti e nelle intenzioni, se non negli esiti»²⁷. La prima maniera, fissata per tutti e tre gli autori nel contesto della Roma di fine Cinquecento, provata dall'eredità tassiana e dal mecenatismo cardinalizio ruotante intorno alla figura di Clemente VIII, dovette incidere in misura diversa sui tre rimatori, che, per strade differenti, pervennero alla *Creazione del mondo*, al *Mondo nuovo* e all'*Adone*. Le novità mariniane erano le uniche di un itinerario contesto di preoccupazioni sacre ed espedienti retorici del poema di pace, non irregimentato in una regolistica religiosa e imitativa. Eppure gli avvisi della sua produzione dovettero tenere conto delle riserve romane su tanta poesia lasciva del secolo, che comunque esautorarono il Marino dalla rispondenza ai dettami conciliari, giovandosi egli più del consenso dei poeti contemporanei, che delle riserve dell'ambiente romano.

²⁷ C. Carminati, *Gianni Battista Marino tra Inquisizione e censure*, Roma-Padova, Antenor, 2008, p. 33.

L'APPARATO DELLA FESTIVITÀ DEL GLORIOSO
SAN GIOVANNI BATTISTA
DI GIULIO CESARE CAPACCIO: L'ESERCIZIO DEL SACRO
E IL PALUDAMENTO DEL PROFANO

1. *Linguaggio verbale e linguaggio figurato*

L'intercetto del figurativismo iconico con una letteratura cel significante, tanto nei suoi aspetti propriamente retorici, quanto nel rilievo del significante, si intride, in pieno clima posttridentino, di significativi repertori di simbologia generale, come i *Commentaria simbolica* di Antonio Ricciardi, del 1591, o il *Trattato delle imprese* del Capaccio, oltre che naturalmente dell'*Iconologia* del Ripa (1593). Il sottofondo teorico della giustificazione di una letteratura della Controriforma, costituiva il punto di arrivo della politica tridentina, ma più in generale di tutta una casistica cristiana, nell'evidenziazione dei tratti umani delle immagini, entro una trasposizione analogica e metaforica della realtà iconoclasta, che ammetteva un significato morale e spirituale per la vita oltremondana dell'uomo. La subordinazione del *docere* al *delectare* giocava sull'equivoca camp: onatura della letteratura dei segni, chiamata ora a un sommovimento etico, ora a una consapevolezza decorativa dell'argomentazione metaforica. Il discorso dell'utilità, combinato con quello del decorativismo, già era in nuce nella *Poetica* di Aristotele (*sed quia reddit hominem contemplatorem pulchritudinis, quae in corporibus versat: quaerere enim omnibus in rebus utilitatem minime convenit viris magna miris atque ingenuis*) (VIII, 3), ma il discorso appariva propedeutico a una campionatura sacra della religione, entro la retorica della persuasione e della argomentazione. La resa della figurazione ineriva ad una interpretazione chiaramente visiva dell'immaginario poetico, nella sezione, specie nel dialogo *Delle imprese* del Capaccio, di

luoghi topici, entro una manipolazione del linguaggio enigmatico finalizzata al comando della Chiesa, tanto nel calco del dogma dell'incarnazione, quanto nella misura della creatività dell'universo. La formalizzazione delle imprese in linguaggio iconico coinvolgeva evidentemente l'elemento della visione, ma non già entro un contrasto con la lettura, bensì all'interno della sintesi dei due motivi, perché assai spesso il messaggio linguistico si accompagnava a quello iconico, nella rivelazione di verità di fede. La cultura del significante, nella simbolizzazione ora di concetti astratti, ora di unità fisiche legate all'encomio, proponeva un'attenta ricostruzione di una casistica di sentimenti o, molto più esemplarmente, di concetti matematici e astrologici o di elementi mistici, nella formalizzazione espressiva dell'iconologia, incrementate al semplice valore allusivo di un itinerario evidentemente segnico. In ballo vi erano la perizia formale e la concentrazione sull'interiorizzazione nella fattispecie di un discorso iconico e segnico, che non inficiasse la vita interiore del poeta. L'esigenza di una purezza originaria per la Santa Sede si rivolgeva alla perfezione di un latino erede, tanto del paganesimo della Roma imperiale, quanto della Cristianità dalla forma apostolica. Lo stile tulliano, sulle orme del Petrarca, divenne lo stile ufficiale della Santa Sede, non senza, però, compromissioni con lo stile senecano, entro un'idea dello stile, che alla purezza associasse la chiarezza, per rendere comprensibili a tutti il linguaggio metaforico e parabolico delle Scritture. Entro una scrittura che esprimeva l'elevatezza dei temi, il ricorso all'ornamento divenne un *surplus* che aveva a che fare con l'arte dei retori, indipendentemente dai canoni della bella scrittura, per esprimere con fervore verità di fede. L'eloquenza cristiana doveva abbandonare gli artifici, o almeno circoscriverli, per giovarsi di uno stile iconico atto a rappresentare metaforicamente le induzioni di una logica di fede. L'importanza dell'arte nel *docere*, rispetto al *movere* fu l'elemento di condanna di un'arte, che più che giovare, ambiva a suscitare emozioni nel lettore, come si evince dai dettami conciliari in tema di *Imagines sacre*:

quelle di Cristo, della Vergine e dei santi si debbino tenir
 negli templi e renderli il debito onore, non perché in loro
 sia divinità o virtù alcuna, ma perché l'onore redonda dalla
 cosa rappresentata [...] che per l'istorie li misteri della

religione, espressi in pitture, al popolo sono insegnamenti, e ricordati gli articoli della fede¹.

A giustificazione della giurisdizione della Chiesa in territorio veneto, il Sarpi, nell'*Historia dell'Inquisizione e particolarmente veneta*, ribadì che l'ufficio dell'Inquisizione in terra veneta, non era dipendente dalla Corte romana, ma dalla Serenissima Repubblica. Il tentativo di indipendenza dalla sede pontificia romana fu opera anche dello stesso popolo napoletano, che si era sempre opposto all'introduzione, nella città, del Tribunale dell'Inquisizione. Fu quello del rapporto tra oratoria e arte visiva il senso del *De doctrina christiana* di Agostino, tradotto dall'accademico Colletet nel 1637, e che continuò, dunque, lungo tutto il Seicento a fornire le basi di un ripensamento sui rapporti tra la retorica e l'oratoria sacra.

Nella rinascenza umanistica della latinità, la lingua ecclesiastica evidenziava un'insormontabile ambiguità tra lingua d'arte e lingua dotta, entro la predilezione accordata a un'arte troppo raffinata per essere veramente cristiana. Sul fronte opposto l'insegnamento di Erasmo fu rivolto all' intreccio di troppi e figure, definibili, più che ornamenti, strumenti di pensiero, entro un "modus oratorius" più vicino alle verità di fede e atto a esprimere cose, non parole. «In definitiva, quella a cui Erasmo approda nel *Ciceronianus* è una spiritualità della parola, l'adesione alle verità vivente di Cristo come base per la conoscenza e l'espressione della verità morale e della verità scientifica². La contrapposizione dell'*Fideliastates sive de ratione concionandi libri quattuor* di Erasmo al *Ciceronianus* era tra la definizione di una eloquenza sacra in antitesi con l'eloquenza profana. Fu Erasmo a conciliare il classicismo ciceroniano con la sobrietà cristiana di Agostino, assegnando a quest'ultima una indubbia prevalenza. Concentratosi a Padova e a Venezia la roccaforte dell'aristotelismo e del ciceronianismo, e irradiatosi a Firenze, con il Vettori, la casistica dell'eloquenza oratoria, in Riforma cattolica, con l'opera di Paolo Manuzio, Carlo Borromeo, stabilì le leggi di un'eloquenza sacra, ispirata ai Padri della Chiesa. La promulgazione del canone *De popedicatione verbi Dei* riconobbe

1 P. Sarpi, *Historia del concilio tridentino*, a cura di Renzo Pecchioli, Firenze, Sansoni, 1982, p. 1028.

2 M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002, p. 101.

l'eccellenza della teologia, supportata dall'eloquenza cristiana. L'influsso spagnolo dell'Huarte insistette sull'importanza della predicazione, come serva della teologia. Altro modello di riferimento fu l'eloquenza cristiana di Luis de Granada, entro un contesto promosso tra Italia e Spagna, direttamente ispirato al *De doctrina christiana* di Cicerone e all'*Ecclesiastes* di Erasmo. Il quadro testé tracciato rappresenta una forma di decurtazione del sacro nelle forme dell'eloquio, come corresponsione di parola e pensiero, non entro un procedimento di acquisizione dei foncamenti umanistici e rinascimentali di un classicismo mediato da scrupoli religiosi. Il percorso dell'eloquenza, come segno espressivo di una realtà religiosa, implicava un rapporto equivoco tra Natura e Arte, volta quest'ultima all'amplificazione retorica del messaggio religioso. L'equivoco tra significante e significato, però, nel periodo complesso della Controriforma, non si attestò solo su posizioni di immediato riscontro tra la parola e il fatto, ma si estese all'arte figurativa, all'interno di una tradizionale cultura iconoclasta, ora accettata nei suoi principi di rappresentabilità, ora contestata per il paludamento pagano del rapporto tra l'immagine e le verità di fede. Era questo un problema centrale della cultura cattolica, che nella recrudescenza della cultura controriformistica si attestò su posizioni ambigue e contraddittorie.

L'*Iconologia* del Ripa fu tra i testi di simbologia generale che meglio venne definito le immagini in margine all'universo normale dell'uomo, secondo una *grammatica* puntuale di abbellimento e ornamento. La concentrazione, tra il 1591 e il 1593, della letteratura delle immagini non fu casuale, se si pensa che quelli furono gli anni più produttivi, specie nell'Italia meridionale, per testi di letteratura sacra. Fu sempre nel 1593 che fu pubblicata la *Biblioteca selecta* del gesuita Antonio Possevino, che, a detta del De Maio, fu il modello ufficiale della cultura della Controriforma. Anzi, in questa cultura di combinazione del sacro e del profano, l'immaginario poetico prestava fattezze iconiche a una simbologia, non solo religiosa, ma anche scientifica e astronomica, e dunque fisica e naturale, in stretto accordo con l'aristotelismo padovano.

Diversi sono gli elementi del figurativismo barocco, espressione di una civiltà che accompagnava il misticismo con un senso del preziosismo ornamentale. Le istanze morali, anzi, unite a un procedimento di mitizzazione del sacro, operarono nel Capaccio in vista di una sensibilizzazione della materia, che fosse partecipe di

un incontro tra paganesimo e cristianesimo, riflessa nella simbologia delle stanze religiose accompagnate a una codificazione mitologica. La conversione, nell'*Adone*, della sacralità della storia in tragedia mitologica, si pone come premessa imprescindibile per la trasformazione di un itinerario religioso culminante in un controcanto di natura laica e pagana. La pubblicazione nell'*Apparato della festività del glorioso S. Giovanni Battista*, nel 1626, a ridosso di quella dell'*Adone*, esemplifica un itinerario propriamente cortigiano, in cui il realismo e il gusto celebrativo politici si fondono con un immaginario sacro, entro l'eccentricità della restaurazione cattolica e la crisi dell'uomo del Rinascimento. Perciò ogni indizio sul testo del Capaccio va formulato tenendo conto, innanzi tutto, della larga casistica sul tema delle imprese di fine Cinquecento, e in particolare del trattato *Delle imprese* dello stesso Capaccio, indicativo di una temperie culturale di significativo passaggio dal Manierismo al Barocco. Lo scambio tra concettualizzazione arguta e logica della persuasione alimentava un'equivoca instabilità tra la pratica dell'asceti, affidata alle forme della predicazione, e dunque della diffusione di «conceli predicabili», e l'elemento visivo, equivocamente dibattuto dal Concilio tridentino, incerto tra il fondamento misterico delle immagini e i riferimenti a una realtà insieme sacra e profana, nel profluvio delle immagini e della casistica ornamentale. D'altronde lo stesso mistero dell'incarnazione del Cristo rendeva più popolare e maggiormente assimilabile la tematica del sacro, in quanto una verità teologica risultava copiosamente ascrivibile a una sintonizzazione sul sacro, nelle forme materiali dell'incarnazione del divino nel corpo di Cristo.

2. Tra il Dannaseno e il Paleotti

In questo ambito di equivoca accettazione delle immagini sacre, la condanna controriformistica cedette presto il campo, soprattutto col *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 del cardinale Gabriele Paleotti, a un risvolto estetico-pragmatico delle stesse, entro una formulazione moraleggiante dell'apparato estetico. La condanna della lascivia ineriva anche alla casistica dei generi tradizionali, come il poema epico e la drammaturgia, generalmente appannaggio della poetica aristotelica, cui si contrappose il punto di vista platonico nel primato assegnato ai testi biblici e so-

prattutto nell'idea soprannaturale del Bello, concepito non come canone estetico posticcio, ma come sacralizzazione della misura dell'ideale. In questo ambito la *Poetica sacra* di Patrizi da Cherso del 1592 e la *Poetica italiana* del Campanella (1596), nel processo di avvio alla casistica dei libri proibiti, rilevarono il compito della poesia, che doveva essere l'educazione alla verità, al di là di soggetti mitologici o amorosi, nell'attingimento di motivi profetici e biblici. Nella contestazione della poetica aristotelica rientrava anche il principio dell'imitazione, all'interno dell'esaltazione del parlare figurato, che consegue un fine morale, pur nell'abbellimento dello stile. L'incertezza tra ascetismo e realismo cristiano palesava un conflitto mai sopito, sin dalla fondazione dell'Impero di Oriente, tra due modi distinti di sentire e di rappresentare il sacro, ora nel senso dell'arricchimento morale, ora del coinvolgimento dell'immaginario collettivo nel modulo figurativo. Erede dei due poli della spiritualità greco-bizantina, l'uno ascetico, l'altro materico, il conflitto animò, all'altezza del Concilio di Trento, non solo l'arte della rappresentazione, ma della persuasione e dell'educazione, puntando su una *vis oratoria*, che ne anticipava le premesse religiose e la dispersione concettosa e arguta. In un manoscritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli sul *Condare di Urbano VIII* un rinvio specifico è fatto a Giovanni Damasceno, che «si serve alle volte delle cose naturali per annunciare alcuni eventi, che quelle per se stesse non sono atte a significare»³. Il richiamo al Damasceno suonava come risposta al principio iconoclasta, all'interno della distinzione tra le immagini «autenticamente sacre e religiose», e le altre «paludate di religione e false: queste sono appunto gli idoli, i simulacri, le statue, i ritratti»⁴. In questa ottica era la falsificazione del dogma a destare preoccupazione, come si legge nelle *Conclusiones doctrinae sacri Concilii tridentini ordine alphabetico*, che recitano appunto: «Imagines falsi dogmatis, vel quae rudibus sint periculosi erroris occasio non statuuntur»⁵. In questa campionario dell'uso lascivo delle immagini, accompagnate a un uso smodato del bello, rientrava la loro condanna («omnis turpis quaestus tollatur, et omnis lascivia evitatur. Nec

3 Biblioteca Nazionale di Napoli, segn. Branc. I A 10, f. 102r.

4 I. Damasceno, *Difesa delle immagini sacre*, Roma, Città Nuova, 1983, p. 47.

5 Biblioteca Nazionale di Napoli, segn. Branc. I A 11, f. 29.

pinguantur imagines procaci venustati»⁶. Al contrario la forma verbale era riconosciuta come potenzialità espressiva dei simboli della fede: «Symbolum fidei, quo utitur Sancta Romana Ecclesia, cotidiana verbis est: exprimentum, quibus legitur in omnis ecclesiis»⁷. La fede, dimostrata attraverso la contemplazione delle immagini sacre, compensava, per il Damasceno, il non possesso di libri sacri: «Io non sono in possesso di libri, non ho tempo per leggere; soffocato dai pensieri mi reco nel comune luogo di cura delle anime, nella Chiesa: lo splendore della pittura mi attira a guardare, come un prato essa mi rallegra la vista, e insensibilmente infonde nell'anima la gloria di Dio»⁸. Il principio sul quale il Damasceno fondava le sue teorie era che l'usanza delle immagini non era un'invenzione recente, ma praticata sin dall'antichità. Essa inoltre comportava la «manifestazione e divulgazione delle cose nascoste e comunque a fine di giovamento, beneficio e salvezza»⁹.

La controversia tra arte e letteratura si risolve, nel Paleotti, a tutto vantaggio dell'arte, capace di esprimere le verità delle cose e della religione. Agli abusi dell'arte sacra si contrapponeva un'istanza catechistica, che se intervenne sulla casistica degli abusi e degli errori, concordando con l'*Indice dei libri proibiti*, il documento cioè ufficiale della Chiesa posttridentina, ammetteva, nel contempo, la necessità del servizio di verità di fede, profondamente radicate nell'essenza stessa dell'uomo come *imago Dei*, e dunque nel mistero dell'incarnazione e della creazione. L'invito alla grazia a scendere sugli uomini per redimerli dal peccato è l'argomento delle *Opere spirituali* del Regio, che si fonde col tema esameronico delle *Rime spirituali* del De Cupiti. Anche nel genere più tradizionalmente amoroso, quello delle *Elegie*, il tema dominante per quelle del Capaccio, fu la vanità di tale sentimento. La contemporaneità, d'altronde, della pubblicazione delle *Elegie* col *Poeta illuminato* del De Cupiti, annunciava una concezione sapienziale della poesia, ripresa dal Capaccio delle *Dedamazioni in difesa della poesia*.

Dalla condanna tridentina nei confronti di un uso smodato delle immagini, il Paleotti prese le mosse per porre come princi-

6 Ivi, f. 58a.

7 *Ibidem*.

8 I. Damasceno, *Difesa* cit., p. 72.

9 Ivi, p. 125.

pio fondante dell'arte quello dell'*imitazione* della natura, immagine ed effetto del Dio creatore. Si trattava, cioè, di alimentare un'urgenza rappresentativa del sacro all'interno di un rapporto tra natura e arte, perché la natura non era solo il campo del sensibile e della materia, ma l'effetto evidente della consacrazione del Dio creatore. D'altronde nella campionatura della scrittura e della partecipazione religiosa un manoscritto della Brancacciana affianca ai teologi, scolastici, agli espositori della Scrittura e dei Padri, ai vescovi, i preti secolari e regolari che intervennero nel Concilio tridentino, i pittori e gli scultori napoletani e regnicoli, non senza fare riferimento agli scrittori di poesia sacra latina, come il Sannazaro del *De partu virginis*¹⁰. La poesia sacra, insomma, era una delle forme dell'arte, che al moralismo della scrittura contro l'eresia univa i rappresentanti dell'arte figurativa, nell'esemplarità etica di un messaggio di fede. L'ecumenismo, unito a un procedimento artistico-letterario di santificazione della vita culturale, non si allontanò a Napoli da quella che il De Maio ha definito l'*«ethnos del popolo»*, nel senso che a Napoli «è popolare anche la pietà del dotto, del sapiente, dell'artista e del santo»¹¹. Questa coesistenza di implicazioni dotte e popolari, sacre e naturali portò lo stesso De Maio a domandarsi quanto a Napoli la religiosità fosse in rapporto con la confidenza con il sacro o con un materialismo del divino, indotti entrambi, non da una coercizione dello spirito, ma da una lotta naturale contro la profanazione dell'arte, della letteratura, e dell'esercizio pietistico degli avversari delle eresie. L'ascrizione della pittura al regno della persuasione avvalorava la natura semanticamente del segno, nel simbolismo non astratto e artificioso, ma naturale, della problematica sacra. Così l'argomentazione arguta, che sarebbe stata peculiare nella seconda metà del Seicento, del Tesaurò, non esulava da una campionatura della pittura, come istanza partecipativa del sentimento anche estetico proprio del gusto barocco, non entro una logica della vuota argomentazione, ma del *movere* subordinato al *pathos*. L'ammissione già conciliare della importanza della pittura come forma di educazione degli indotti, condusse il Paleotti, sulle orme del Damasceno, ad ammet-

¹⁰ Biblioteca Nazionale di Napoli, segn. Branc. II A 8.

¹¹ R. De Maio, *Introduzione a Religiosità a Napoli (1656-1799)*, Napoli, ESI, 1997, pp. 7-97.

tere il valore funzionale e pedagogico della pittura nello sviluppo della coscienza cristiana.

Non solo un sentimento estetico, ma un uso accidentato delle immagini, e dunque degli emblemi, avvalorava le istanze veritiere del processo per *images*. In uno con la funzione dell'oratore di dilettare, insegnare e muovere, il Paleotti coinvolse la sfera emotiva nel procedimento intellettuale della predicazione e della comunicazione della fede, puntando su un uso regolamentato delle immagini. Certo la preoccupazione moralistica del Paleotti andava verso l'uso scomposto e disordinato delle immagini, non sempre espressione di verità, ma assai spesso nucleo fondativo di una cultura dell'ornamento, che pure celava contraddizioni latenti, ma l'insediamento della cultura delle immagini nel vivo delle manifestazioni umane quotidiani finì col far rivalutare questo procedimento rappresentativo delle verità di fede, entro uno scambio tra il laico e il sacro. Se poi si considera l'intreccio dei rapporti del bolognese Paleotti, con il Borromeo, il Sigonio, Antonio Carafa e altri cardinali, si renderà evidente il clima variegato nel quale, nel 1582, fu pubblicato a Bologna il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Il valore di prontuario dell'opera del Paleotti per l'*Icologia* del Ripa illumina sul carattere di un'opera, che non intendeva solo allineare una topografia chiesastica e religiosa, ma anche apparati per onorare principi, trionfi per una eroizzazione di figure sacre e anche di personalità del mondo politico. Certo l'accoglienza fortunata, anche da parte del Possevino, dell'opera del Paleotti evidenzia il moralismo di una discussione critica, che si voleva il più possibile lasciare coincidere con i dettami del Concilio tridentino, nella politica di condanna del lascivo e di stabilizzazione degli strumenti di decantazione del sacro.

3. Tra natura e simbolo

La simbolizzazione esteriore della religione attraverso le statue implicava un abuso degli idoli, venerando come vero Dio un oggetto di legno. L'intento celebrativo, anche nella vita politica e pubblica dei viceré, non ostava a una campionatura maestosa della vita civile, che, per il Paleotti, entrava in contrasto con il mondo degli infedeli, costituito da Giudei, Gentili e Maomettani. Il combattimento delle eresie fu affidato all'episcopato, la cui giuri-

sdizione rientrava nella condanna del Tribunale dell'Inquisizione, cui, come da un manoscritto posseduto dal Miuieri Riccio, gli onorati cittadini si venivano opponendo alla glorificazione quasi santificata di personalità del mondo politico¹². Pertanto la somiglianza tra Stato e Chiesa non era in un comune intento persecutorio, ma nella glorificazione quasi santificata di personalità del mondo politico. Le immagini, afferma il Paleotti, sono figure, come un elefante, un uccello, un pesce, un albero, un sasso, o anche forme di rappresentazione di realtà immateriali. Tra le cause principali dell'uso delle immagini profane vi era, per il Paleotti, proprio il piacere, generato non solo dall'imitazione del reale, ma dalla bellezza dei colori. Tra le immagini profane il Paleotti indicava, appunto, simulacri, statue ritratti, idoli. Tra i popoli pagani il Paleotti indicava i Barbari, con la loro adorazione di animali, piante, e i Greci, con il loro culto di divinità dai tratti umani, come Giove, Apollo, Venere e via, discorrendo l'intervento del demonio nella credenza che in statue di legno o di marmo vi fossero divinità nascoste, o che divinità fossero anche nelle piante e negli animali, facendo riversare sugli oggetti e sui soggetti concreti concetti astratti, motiva la dipendenza del culto delle immagini da una simbologia assai spesso naturalistica del procedimento susorrio, tanto nella materializzazione del personaggio di culto, quanto nella naturalizzazione di concetti astratti. Il transfert identificativo tra cultura della fede e cultura delle immagini avvenne su un piano di sensibilizzazione della argomentazioni religiose, coinvolgente l'autenticazione celebrativa di personaggi illustri del mondo politico, perché quanto più delicati erano il messaggio di fede e il coinvolgimento sociale, tanto più forte era l'assimilazione delle procedure sacre. Ad un moto di compunzione interiore, tematizzato dalla preghiera o da itinerari amorosi sofferiti, corrispondeva un gioco ad incastro della simbologia dell'amore e della religione, entro una concezione sempre più sapienziale della poesia. Perciò l'effettività laica dello stesso modello petrarchesco, concepito come mo-

12 Il suo recita *Ragionamenti intorno al tribunale dell'Inquisizione, nei quali si dimostra con quanta ragione gli onorati cittadini napoletani si siano sempre opposti ai tentativi degli Ecclesiastici di introdurre nelle città del Regno il detto Tribunale*. (C. Miuieri Riccio, *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca*, vol. II, Napoli, Deken e Rochol., 1868, p. 285).

di penitenza interiore, ineriva a un itinerario salvifico, riprodotto come quello della grazia, che, attraverso una simbolizzazione materiale, veniva atteggiandosi in forme di compostezza interiore e di contrizione psicologica. Restava comunque fondamentale, parafrasando Aristotele, che l'immagine anche scarna forse meglio rappresentasse la realtà, al di là della vanità dei colori e dei diversi ornamenti. L'unico scopo delle immagini sacre tornava ad essere, dunque, la persuasione, considerata come fine precipuo anche dell'arte oratoria, unita a un piacere, che non era di tipo razionale o sensoriale, ma sovriannaturale. La persuasione conseguita con la pittura era anzi superiore a quella dell'oratore, che non sempre riusciva nei propri discorsi ad esprimere la profondità di concetti religiosi e di argomenti di fede. L'anno dell'uscita del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* fu particolarmente significativo, se, proprio a partire da quell'anno si segnala, in ambito tassiano, un rapporto più intimo ed esacerbato con il sacro, entro una più serena acquisizione dei dogmi dell'Inquisizione, oltre allo sviluppo di una poetica più legata ai canoni aristotelici. Lo stesso rapporto del Paleotti con il Sigonio, converrebbe con l'interesse del Paleotti per le questioni aristoteliche, se proprio dietro l'insegnamento del retore padovano lo stesso Tasso fu iniziato al culto del filosofo greco e della sua *Poetica*. L'allestimento, d'altronde, tassiano, nei tardi anni '80 dei *Discorsi del poema eroico* comproverebbe un significativo slittamento della poetica aristotelica verso il vero e il verosimile, in straordinaria sinergia con le procedure moraleggianti del poema epico, non per nulla fondato sulla storia e sulla verità documentaria. L'itinerario che doveva muovere il nuovo intellettuale ecclesiastico doveva essere, perciò, compreso tra gli scrupoli morali, di derivazione conciliare, e la legittimazione all'allegoria nelle forme concilianti, che saranno proprie del pontificato di Urbano VIII, non a caso eletto papa nel 1623, l'anno del ritorno del Marino a Napoli.

L'esempio dei personaggi dal comportamento irreprensibile, che avevano accolto la pietà, la carità, la giustizia e l'obbedienza alla legge di Dio, era quello che meglio esemplificava il valore delle immagini sacre, come le croci, le fiamme ardenti, normalmente simboli della fede, ma anche metafora di una estensione al sacro di una terminologia tristemente amorosa, e in quanto tali laica. È così che una casistica sacra, mescolata a una del profano, non solo valeva a confondere il bene e il male, ma ad affiancare alla

cultura dell'essenziale; quella dell'ornamento, nel paludamento decorativo anche della rappresentazione degli apparati, destinato a generare sensazioni innanzi tutto di piacere nel popolo. Era questo il senso del decreto conciliare riferito dal Sarpi, nel componimento, nella fede, degli indotti, accanto ai dotti, sui quali, a detta del Tesaurò, agiva uno stile "concerziativo". Che il piacere sensibile si mescolasse a quello soprannaturale e intellettuale non era indizio di una confusione di ruoli, ma di un adescamento del sacro anche attraverso le armi del profano, entro la stabilizzazione della cultura della Chiesa e dei Santi, le cui biografie aumentarono significativamente alla fine del '500, tanto tra i documenti editi, che tra quelli inediti. Ciò fu conseguenza delle procedure esperite nell'immaginario collettivo e nel pubblico dei fedeli, in margine ad una autenticazione religiosa degli strumenti oratori e degli elementi di simbolizzazione della cultura.

4. Poesia e religione

Lo slittamento della cultura napoletana, nella prima metà del '600, tra collegi religiosi ed ecclesiastici, che rappresentavano il tradizionalismo, e la rinascenza filosofica, che alimentò la vita dello Studio napoletano, implicava un tentativo di riforma in sede laicale da opporre al convenzionalismo religioso, ai limiti, anche, di una civiltà cristiana, che impresse una svolta al tessuto sociale del viceregno. In questa diffrazione di categorie e di elementi, l'ideologia cortigiana del Capaccio si distinse per una collocazione conservatrice e per una costante organicità con l'aristocrazia napoletana, non quella nuova in ascesa, ma quella inrimamente materiata di un'idea di convenzionalismo politico. La peculiarità del trattato *Delle imprese* era l'affermazione del primato delle imprese sugli emblemi, l'uno che pasce l'intelletto, l'altro che pasce la vista e che attende alla sola moralità, riducendone il carattere di ornamento delle figure.

La sintesi aristotelica tra verosimiglianza e imprese fu affidata al consumo da parte dei nobili, che nei simboli emblemizzarono i privilegi e la loro discendenza gloriosa. Nel secondo libro del trattato, dedicato ai geroglifici, il Capaccio si sofferma anche sul valore scritturale di certe figurazioni, entro un'impresistica di carattere sacro. Nel terzo libro, attraverso l'esaltazione dell'emblema,

il Capaccio passò alla esemplificazione dell'apparato iconografico, nella funzionalità al messaggio moralistico e nell'omologia con certe soluzioni pittoriche controriformistiche. In tal senso l'intervento propagandistico, insito in questa predicazione di moralità, si sofferma sulla necessità morale dell'ordine politico. Si trattava dell'affermazione di una morale naturale e positiva, avulsa da ogni accento alla morale cattolica ufficiale, in cui la figura del mescolato, entro una funzione di decoro sacro-mondano del principe, si avvale di un'incipiente meccanismo di reclutamento di nuovi poeti. In questa costituzione di un apparato degli emblemi, in cui prevale il carattere erudito-antiquario, l'apparato si connota di una funzione strumentale di mediazione dell'ordine etico-politico tradizionale, entro il primato morale della monarchia e della nobiltà. A connotare l'interesse politico del Capaccio è anche il manoscritto *Vitae prorgum regni et urbis Neapolis*, posseduto dal Minieri Riccio¹³, che contiene le vite di Consalvo di Cordova, detto il Gran Capitano, di Raimondo di Cordova e Pietro Ginon, il vecchio duca di Ossuna.

L'intento celebrativo del Capaccio, nella fusione delle armi e delle leggi, era teso alla dimostrazione del valore dei principi e dei loro antenati, entro un adattamento della lirica religiosa alla camponatura estatica del valore dei vicere e del Re.

Così il sonetto dedicato al Santo, nel paragone con l'alba:

Fregiava il crin di fior l'alba nascente,
e di festivo di nunzie n'uscìa,
sacro a Giovanni, che l'eterna e diva
lucc di Dio piecorse l'alba lucente,

suscita analogie con la lode del ritratto di Sua Eccellenza:

Il tuo rado valor, la regia prole
ti rende tal, che sei di gloria un sole¹⁴.

¹³ C. Minieri Riccio, *Catalogo dei manoscritti*, cit., p. 41, n. 108.

¹⁴ G. C. Capaccio, *Apparato del fedelissimo popolo nella festività di San Giovanni*, Napoli, Longo, 1627, pp. 15 e 16.

Gli elementi naturali di esaltazione del sacro e del profano collimano con l'impianto figurativo di statue in cui compariva il ritratto di Sua Eccellenza Don Antonio Alvarez, vicere di Napoli, o del re, siti vicino alla statua di Apollo, che abbellivano i luoghi. La natura giocava con l'arte nella celebrazione del fulgore dell'anima rapita nel divino, che si irradiava e conferiva animosità a oggetti inanimati. Ma l'elemento ornamentale sostanzialmente la descrizione delle vie, come la strada dei Lanzieri, in cui le case dai tetti sono coperte «dei più fini drappi di seta, d'argento e d'oro, e dei più eccellenti quadri di pittura»¹⁵, riproducenti assai spesso l'immagine del re e della regina. Nell'accostamento tra il ritratto del gran Pietro di Toledo all'immagine della natività di Giovanni Battista prevale un intento di devozione, nell'intento celebrativo dell'ardore che anima il petto di Sua Eccellenza il re, «viscera flammis», non senza un paragone con la mitologia, e cioè con i giganti fulminati da Giove in Flegrea, che denotava la somma giustizia del re. Il quesito crociano, se cioè la poesia possa identificarsi con la religione, o se la religione possa prendere le forme della poesia¹⁶, si scongiurava, nel Capaccio, con forme di devozione popolare, unite a una palingesi politica, se nello stesso *Apparato della festività di San Giovanni* del 1627, l'autore ricorda come ogni anno, in ciascuna delle sue piazze, nobili e popolani celebrino la festività del sangue di San Gennaro. In proposito, tra i manoscritti della Brancacciana, a Napoli, si legge un testo di Siculo Bernardino, *Poesia del glorioso San Gennaro*, in cui si celebrano i natali del Santo a Benevento, la devozione a Napoli, il sangue raccolto in una carrafella:

Appresso trovo scripto in sua legenda,
che in quella ora qual fu decollato
quel sangue prezioso senza mende
per certi soi devoti fu adunato
e fu con loro mano reverenda
in una carrafella conservato,
se in Napoli portato città bella
con tutto il corpo nella sua cappella¹⁷.

15 Ivi, p. 17.

16 B. Croce, "Letteratura di devozione", in *Id., Poesia popolare e poesia d'arte. Saggi sulla poesia italiana dal '300 al '500*, Bari, Laterza, 1946, pp. 185-185.

17 Biblioteca Nazionale di Napoli, seg. Branc. V A. 12-1. Il testo è dedicato al

Il conflitto latente a Napoli, tra tentativi di evangelizzazione delle masse indotte attraverso l'esercizio del meraviglioso e il rigorismo della vita religiosa, che, tramite la diffusione a Napoli da parte dell'Ochino di idee protestanti valdesiane, segnò un inasprimento, attraverso il vicere don Pietro di Toledo, che istituì la censura dei libri proibiti, indicava come a Napoli la Controriforma si trovasse a dovere fronteggiare una situazione di arretratezza culturale. Assumendo il governo del regno nel 1534 e morto nel 1552, il Toledo ottenne la fiducia dell'imperatore spagnolo e lo sollecitò a creare anche a Napoli il Tribunale dell'Inquisizione, mentre le maniere forti e reazionarie passarono, dopo la morte del Toledo, nelle mani di Giampietro Carafa, nominato arcivescovo di Napoli. Eletto papa nel 1555 con il nome di Paolo IV, il Carafa soffocò l'eresia a Napoli, intraprendendo un'opera di riforma del clero, che svolse fino al 1559, anno della sua morte. Alla vigilia della conclusione del Concilio di Trento, nel 1562, giunse a Napoli il cardinale Alfonso Carafa. La brevità dell'episcopato di Alfonso Carafa (1562-1567) non mancò di incidere sull'istituzione di centri di pietà cristiana e sulla costruzione di numerosi edifici sacri abbelliti dall'arte barocca. Fu questa la veste esteriore di un'opera di apostolato strettamente congiunta con un'attività di proselitismo, perseguita attraverso il mutamento del volto anche esteriore della città, in cui la logica dell'evangelizzazione coincide con un'attività indefessa di costruzione di apparati, miranti all'abbellimento della città. In tale attività era da cogliere il segno, non di un'esteriorizzazione del culto religioso, ma di un binomio di evangelizzazione e casistica ornamentale, che, se rispondeva a un culto tutto barocco dell'abbellimento e dell'adornamento, si prestava, altresì, a una interpretazione nei modi del sacro della logica edonistica, ispirata al piacere visivo, dell'arricchimento architettonico della città. Le meraviglie delle strutture architettoniche della città, pari a quelle dei retori e dei poeti, si apprestavano a diventare il fine supremo dell'arte se, come avrebbe apostrofato il Teodoro, in questa maniera di significare una cosa per un'altra s'accoglie tutto l'acume delle imprese e di tutte le arguzie, anzi di tut-

Cardinale Oliviero Carafa e fu scritto quando arcivescovo di Napoli fu Vincenzo Carafa, nipote di Oliviero, dopo la morte di Alessandro Carafa, avvenuta nel 1506.

la «quanta la poesia»¹⁸. L'espressività della poesia, affidata alla parola, tramite l'utilizzazione di arguzie simboliche, imprese ed emblemi, aveva «maggiore forza al muovere e maggiore argutezza al significare»¹⁹, entro una simbiosi tra arte e natura, finto e vero, teatofonica diviene il corrispettivo della sperimentazione scientifica, che si attuava allora nella magia naturale²⁰, puntando in enunciati i casi su effetti di meraviglia. Era palese, perciò, che nella simbologia degli emblemi e delle imprese, il linguaggio metaforico non fosse in contrasto con il riferimento a realtà naturali, entro una superfezione del classico e del meraviglioso, ed entro istanze di verità e di novità. Perciò gli stessi apparati di festività dei santificavano a un gusto insieme di enfasi celebrativa e di istituzionalizzazione del sacro, nei modi di un simbolismo naturalistico, non ignaro della stessa logica scientifica della natura, come effetto e prodotto della grandezza del divino.

5. *Il popolo, l'aristocrazia e il ceto ecclesiastico*

Nel campo della restaurazione ecclesiastica la riforma tridentina, dunque, operante in tutte le città italiane, mostrò anche a Napoli segni di indubbia vitalità, intonando i suoi dettami, non solo ad una restaurazione dogmatica, assai spesso trascurata nel clima paganesco delle condizioni dei religiosi, ma a una condivisione della politica limitativa del tribunale dell'Inquisizione con le urgenze parentetiche di un'educazione del popolo dei fedeli, nelle forme tanto del discorso oratorio e retorico, quanto degli aspetti esteriori di una cultura delle immagini. La nuova regolamentazione della retorica, nella casistica del dramma, dell'epica e del dramma pastorale, puntava agli effetti della vista e dell'udito, entro una finalizzazione ai *mores* di personaggi illustri, fossero essi principi o uomini di Chiesa o addirittura Santi. Più in generale il processo di fusione di parti letterarie e artistiche si affidava, da un lato, con

l'arte della predicazione, alla funzionalità della memoria e, dall'altro, con l'iconografia, ad una topica encornistica, tanto nella ode quanto nel biasimo. Il sacro, in tale contesto, non cecceva sul profano, ma agiva da elemento catalizzatore di una sinergia di motivi celebrativi, sullo sfondo di una deviazione della poetica verso l'artificioso, ma soprattutto in margine alla nascita di generi nuovi o alla radicalizzazione del genere drammatico. Alla pratica della visualizzazione e della teatralizzazione veniva affiancata quella delle imprese e degli emblemi, entro un sistema di concettualizzazione del sacro, che non escludeva, peraltro, un abbassamento di tono, per rendere credibili idee astratte e artificiose. Si era in presenza, in entrambi i casi, di una logica tutta particolare del culto del sacro, con l'allusione, tanto nelle imprese, quanto negli emblemi e nei simboli, a un significato allegorico degli apparati esecutori.

Erano, comunque, in gioco forme di espressività diverse, ma accuminate tanto da un'opera di asceti, quanto di addottrinamento del popolo nei modi più conformi per un procedimento suastorico ottenuto attraverso la campionatura del bello e del meraviglioso. In questo ambito si può affermare, senza ombra di dubbio, che all'encornio religioso delle vite dei Santi si accompagnò, alla fine del Cinquecento, a Napoli come in altri centri, un gusto per le imprese, per gli emblemi e gli apparati conforme ai dettami popolari di un intento celebrativo, associato a un *iter* penitenziale e a un processo di conversione e di educazione del popolo. L'implicita contraddizione tra il rifiuto delle immagini allegoriche, almeno che non veicolassero un significato moraleggiante e devozionale, e l'esigenza pedagogica di una persuasione tramite la rappresentazione visiva era il segno dell'irrigidimento della politica controriformistica in contrasto con la poetica del verosimile e, d'altro canto, del meraviglioso. L'affinamento del linguaggio, fosse esso verbale o figurativo, ispirava un senso di decantazione del sacro nella logica del significativo, pure invischiata con il simbolismo allegorico e metaforico, legato, comunque, a una campionatura naturalistica dell'immaginario artistico.

Il procedimento suastorico, fondato sull'esaltazione della dizione e delle forme e dei colori, nella restituzione materiale dell'immateriale, non esulava da un sano spirito di compunzione religiosa, ma attingeva a un encomio della fede nei modi più diretti, anche se talora artefatti, del simbolismo dialettico e iconico. Il collegamento con la retorica della nuova critica letteraria volgare inclu-

18 E. Tesaurio, *Compendio aristotelico*, Torino, B. Zavatta, 1670, p. 17.

19 Ivi, pp. 73-74.

20 B. Rina, «Novità, sapore e meraviglia nella retorica del Seicento», in AA.VV., *Interpretazione e meraviglia*, Pisa, Giardini, 1994, pp. 79-93-89.

deva un esercizio di sublimazione letteraria, tanto del dettato iconografico, quanto delle questioni dottrinali, tra lode e biasimo, stabilendo singolari attinenze con la cultura accademica e cortigiana del tardo Cinquecento e del primo Seicento. La confusione tra la predica e l'orazione accademica entrò in auge all'interno di una cultura che puntava sulla spettacolarizzazione del messaggio religioso, non solo e non tanto per la trasmissione di verità dottrinali, quanto per il paregriaco dei Santi e di personalità del mondo politico. Ché, se la società del tempo si trovava suddivisa tra il clemente e la nobiltà, da un lato, e il popolo dall'altro, l'intento educativo per l'intera società poggiava su un uso indistinto dell'arte del *movere*, tanto nella fisicizzazione del dettato argomentativo, quanto nel coinvolgimento delle masse in un intento suasorio. I privilegi, da un lato, dei nobili e del clero e le tristi condizioni di vita del popolo non si presentavano come forme contraddittorie di un impasto di materia sacra e profana, ma come ottimizzazione di energie latenti nell'educazione delle masse e nell'avversione alla ristrettezza dei ceti emergenti.

Entro questa cornice di elementi la crisi della poetica aristotelica e del canone della verosimiglianza cede il posto a quello dell'evidenza icastica, di stampo teatrale. Certo il ricorso all'ingegno entro la novità delle invenzioni e la retorica della meraviglia indicava un indubbio privilegio aristocratico, entro quella che Franco Croce ha definito come «un'azione repressiva» e come «intento conservatore». Perciò la letteratura barocca,

in apparenza portata a coltivare tutti gli estremismi, da quello del più spavaldo convincimento erotico a quello della più cupa contrizione moralistica, in apparenza insomma - rivoluzionaria, sia poi l'arte ufficiale di una società conformista²¹.

In tal senso lo stesso sincretismo dei Gesuiti fagocita tutto quanto gli è estraneo, e, assimilandolo, lo rende innocuo. L'opera di affinamento morale, nell'uso dell'emblema, conciliava l'edonismo dell'arguzia con l'insegnamento etico. In tale ottica la fior-

21 E Croce, "Introduzione al Barocco", in AA. VV., *I aspetti di Prosa. Prose e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 25-40-40.

tura di nuovi generi, come il romanzo, o la contaminazione della tragedia con la favola pastorale e l'idillio ineriva a una trasformazione del *movere* nel *pathos* di un'incipiente teatralizzazione della vita nelle forme edulcorate del mito e in quelle esacerbanti del romanzo. La conformità del comportamento verbale a una magnanimità eroica corrisponde alla dicotomia classicista del Teseuro tra stile concertativo e stile esquisito, non senza, però, che in questa azione conservatrice, a livello sociale, la novità non escludesse lo stesso coinvolgimento popolare. Perciò l'incertezza contraddittoria di una cultura, come quella del Barocco, tendeva ad una mistificazione dell'arguzia nei modi del paludamento retorico, giovevole, in realtà, alla sua stessa finalizzazione all'eccitazione dell'intelletto e della vista e a una campionatura più vasta di pubblico, onde accorciare la distanza tra clero, nobiltà e popolo.

6. Tra potere statale e potere ecclesiastico

L'intento persuasivo, sposandosi alla tradizione del neoplatonismo cristiano, non veicolava solo un insegnamento parenetico, ma ben presto si associò ad un intento ascetico di percezione del divino, attraverso il simbolismo delle immagini. L'immagine esteriore del mondo dell'arte poggiava su una concezione della Chiesa soprattutto come istituzione storica, entro un cammino di rinascita, che alle forme più contrite di ascetismo e di misticismo, univa una visione estetizzante dell'immaginario religioso. Non solo, così, parole e immagini divennero intercambiabili, ma l'essenza religiosa dell'iconografia fu abbinata a un intervento dello stato nel rispetto delle regole morali impartite dalla Chiesa. Fu così che la stessa partecipazione del potere politico alle istanze allegoriche del culto devozionale, e insieme mistico, non solo esercitò una indubbia pressione sull'allegoria delle immagini, ma finì col fondersi, nell'intento celebrativo anche di personalità del mondo politico, con l'esaltazione dei Santi. Insieme concorrente e alleato rispetto all'autorità ecclesiastica, il potere statale finì, col tempo, col soppiantare, nell'allegorismo laico, quello devozionale, caratterizzandosi per una sua indubbia autonomia. Le implicazioni, insomma, del potere politico, portarono all'affermazione di un connubio tra laico e profano, nonostante, proprio a ridosso del 1626, e cioè nel 1625, Urbano VIII con il *Sanctissimus* venisse ordinando si aspor-

tate dalla Chiesa tutte quelle immagini di Santi non riconosciute dalla Chiesa. Insomma i due interventi, quello del potere politico e quello del potere ecclesiastico, se assai spesso si sovrapposero l'uno all'altro, autorizzarono, altresì, incursioni indipendenti nel novero delle istanze celebrative e delle forme di devozione.

Sempre a ridosso del 1624, ed esattamente nel 1624, Federico Borromeo, nipote di Carlo, col *De pictura sacra*, veniva decretando l'importanza della partecipazione dell'artista alla pietà religiosa. Pur con le dovute riserve, ormai l'iconografia aveva quasi soppiantato, o almeno divenne intercambiabile con le stesse parole. Alle riserve calviniste sulla riproduzione antropomorfa, e dunque materiale, del divino, il Concilio tridentino comunque rispose con la legittimazione della rappresentazione, nella Chiesa, delle immagini, non solo del Cristo e della Madonna, ma anche dei Santi, perché nella celebrazione delle loro feste e ricorrenze non si abbandonasse a festini, di carattere tutto mondano e di natura pagana. Ma in realtà il gusto della celebrazione, se da un lato consentì con il potere politico nell'irrigidimento delle normative conciliari, finì poi con l'ammettere un allegorismo e un simbolismo partecipi, non di una profanazione del sacro, ma di un incontro tra istanze laiche e procedure religiose. Il laico non vi penetrava come gusto del turpe e dell'osceno, ma come unione di un intento celebrativo anche di personalità del mondo politico con l'iconografia cristiana.

Interessante, a tal proposito, è il capitolo XVII delle *Instructio-nes fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libidinis*, pubblicato a Milano, nel 1577, da Carlo Borromeo, in cui si vietava nella Chiesa la raffigurazione di cani, pesci o altri animali, a meno che la loro rappresentazione fosse richiesta dall'espressione della storia sacra. L'essenzialità del ricorso alle immagini sacre veniva ammettendo anche il decoro e l'ornamento, non solo entro uno stimolo alla riforma cristiana soprattutto dall'esterno, ma sempre nei limiti della convenienza alla santità. Il testo che servì da modello per il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Paleotti, uscito in edizione definitiva nel 1594, dopo una prima edizione nel 1581, fu la *Storia delle sante immagini e pitture* del Molanus, pubblicato, appunto, nello stesso 1594, in cui vennero passati in rassegna i Santi, secondo le festività del calendario liturgico. L'uso di portare in processione le immagini dei Santi doveva essere frutto di adesione ai canoni della religione cristiana, entro un processo di eroicizzazio-

zione del martirio e di regolamentazione di un immaginario collettivo.

Indipendentemente dal rigore richiesto alle autorità ecclesiastiche nell'accettazione delle immagini sacre, con Urbano VIII si affermò l'esigenza dell'incremento della pietà e della devozione tra i fedeli, nella celebrazione di una Chiesa trionfante. In gioco non vi era solo il rispetto e l'adesione naturalistica alle verità della fede, ma il dogma stesso della devozione, all'interno di un'accettazione del sacro nelle forme adeguate alla persuasione. Il culmine di questa eterogeneità di posizioni fu, in area meridionale, l'*Apparato della festività del glorioso San Giovanni Battista* del Capaccio, che non solo per la traccia che lasciò in sede letteraria, ma anche per la trasposizione di idee contenute nel *Trattato delle imprese* rappresentò un punto di arrivo, e insieme di partenza per riflessioni di natura insieme laica e profana, all'interno di un gusto per la celebrazione del potere tanto politico quanto ecclesiastico, nel quadro di una resa encomiastica del supporto iconografico. Non solo il confronto col trattato *Delle imprese*, ma l'esame stesso della *Descrizione dell'apparato fatto nella festa di San Giovanni* dal popolo napoletano, nel 1631, in onore del viceré il Conte di Monterey, ovvero sia Emanuele Zunica e Fonseca, ad opera di Giovanni Bernardino Giuliani, denota quanto influente fosse, nella storia degli apparati, l'esempio del Capaccio, nelle tre versioni del 1625, 1626, 1627, dell'*Apparato di San Giovanni*.

Il clima festoso della celebrazione delle strade più importanti di Napoli svelava la logica esemplare di un modello da imitare, non già nelle forme contrite della compunzione religiosa, ma negli aspetti esteriori della sacralizzazione del profano. La moda degli apparati non si conclude con il Capaccio, se nel 1649 Giuseppe Castaldo riferisce di una festa nel Palazzo reale di Napoli e se Bernardino Sicule non si sottrasse alla scrittura di un sonetto sulla festa di San Gennaro. Certo ragioni di culto esteriore erano alla base delle origini di ogni festa liturgica, ma ogni forma di celebrazione nascondeva una fede sincera negli effetti encomiastici, attraverso gli apparati, delle bellezze della città di Napoli e del simbolismo degli arredi e degli ornamenti. Non è un caso che il 1625 fosse anche l'anno di pubblicazione dell'ecloga pastorale *L'Amor giusto* e il 1624 quell'altra ecloga *La ghirlanda*, entrambe in napoletano e in toscano, nella poesia erotico-passionale di una *pastorelle* di sicuro lirismo. Le novità si accampavano nel fonda-

mento illusorio di una poesia dai riferimenti pastorali ed eccentricamente cittadini, nel palesamento ludico della componente immaginativa, che tanta parte avrebbe avuto nel sistema del Tesaurio. Il gioco intellettuale, almeno fino ai modelli del Bartoli e del Segneri, nella sostanziale indifferenza verso il contenuto, lasciava emergere il carattere apologetico della scrittura degli apparati, vero e proprio elemento strategico di una cultura destinata ai dotti e agli indotti, a un *animus* religioso e a un paludamento del profano.

7. Il ruolo delle imprese

Nella congerie dell'impresistica di Giulio Cesare Capaccio l'espediente oratorio, tanto parenetico quanto esornativo, si coniugava con quello figurativo, che relegava la parola ad un ruolo subalterno rispetto alla vanità dell'eloquio, suggerendo la semplice figurazione diletta e inseguimento. L'affinamento delle imprese nel settore psicologico e speculativo garantiva l'incontro tra la verità e la fede, tanto che «Fidem qui perdidit, perdere nihil ultra potest»²². Se la fabbrica delle imprese, come sostiene nel III libro delle imprese il Capaccio, «è difficile per attendere al concetto», quello degli emblemi «è felicissimo, perché verte intorno ai pensieri morali»²³, tanto che il proponimento dell'autore è quello di finalizzare gli emblemi all'uso delle imprese, riducendoli ad una superiorità di figure di animali. Compreso tra uso dilettesco del concetto, pur nella subalternità della parola parata, e moralità della raffigurazione, secondo le direttive, cioè, che erano state di Paolo Aresi, l'uso degli emblemi, come quello del coccodrillo e delle rane nella rappresentazione degli amori lascivi, andava evitato, mentre il ricorso alla divinità, come quella di Pan, dalla doppia natura, insieme umana e bestiale del dio, andava bandito, sino a comprendere il sacro emanante dalla sua figura e dalla sua poesia. La sostanziosa concettosa delle imprese, espressione di un contenuto sotto il simbolo di cose naturali, appariva come una gigantesca metafora,

22 G. C. Capaccio, *Delle imprese*, Napoli, G. G. Carino e A. Pace, 1592, I, III, p. 52.

23 Ivi, I, II, *Al letteri*.

capace di sollecitare l'intelletto e insieme di dilettere l'occhio, perché «più diletta l'esempio in chi tace, che la parola in chi vivamente parla»²⁴. In questa dimensione storica dell'evoluzione dell'impresa e dell'emblema il richiamo al passato della cultura classica dell'autore si innestava su un «occulto sapere» rinviante addirittura ai Greci e ai Caldei, dal quale trarre esempi sul significato metaforico dei simboli. La cultura classica certo eccedeva nel campo della esemplificazione pagana degli emblemi, ma rappresentava il culmine di una direzione di poetica composita. Il trasporto a Napoli da parte del Capaccio di statue antiche rinvenute a Cuma, evidenziava un amore per la classicità combinato con un modo concettoso di produrre arguzie, tanto che la stessa definizione dell'impresa ad opera del Capaccio, come un'«espressione del concetto sotto simbolo di cose naturali»²⁵, non si discostava molto da quella data da Paolo Aresi nel 1615. L'unione di diletto ed efficacia rappresentativa era condensata, dal Capaccio, nella differenza tra l'impresa e l'emblema, il primo che pasce la vista, e il secondo l'intelletto. Il rinvio, per gli emblemi, non solo a una realtà fisica, ma anche ai temi storici e mitologici, figurava compreso nell'efficacia argomentativa dell'emblema, mentre i geroglifici rappresentavano realtà divine.

L'intelaiatura naturalistica del simbolismo delle immagini accreditava un modo di penetrare nell'intimità del canto, palesando il mondo come una immensa metafora dal risvolto educativo-paenotico e dilettesco. Il sostegno di una cultura classica poneva la cultura degli emblemi in continuità con una tradizione, che, nel trattato *Delle imprese* del 1592 il Capaccio dimostrava pertinente con una storia di metafore e simboli. D'altronde il ruolo etico-politico del Capaccio, entro uno spessore propagandistico-letterario, poneva il Capaccio a proprio agio tanto nel chiuso delle Accademie e delle Corti, quanto all'aria delle piazze e delle strade, interloquendo ora in latino, ora in volgare.

In questo scambio di natura e artificio, relativo alla casistica delle imprese e degli emblemi, un ruolo importante rivestì la retorica, che toccò la poesia e l'eloquenza. La teoria dell'artificio raggiunse il suo massimo vertice tra il 1565 e il 1575, e nel gioco

24 Ivi, I, III, p. 54v.

25 Ivi, I, I, A 1b.

intellettualistico delle imprese la retorica venne assimilata a una poetica della meraviglia, nel mescolamento del falso e del vero, e fu assimilata alle imprese. Scipione Bargagli, dal 1578 al 1594, accettò lo slittamento della comparazione, della similitudine della metafora dell'impresa verso l'artificio, non senza identificare la significazione con la qualità morale o con l'artificio²⁶. Nel Dialogo *Il Conte ovvero delle imprese*, il Tasso fissa l'artificio «di far l'impresa sotto l'arte della poesia»²⁷, conferendo all'impresa il mescolamento di immagini naturali e artificiali. Se in questa fenomenologia celebrativa rientrava anche l'uso politico delle imprese, non vi è dubbio che, per la compromissione tra artificio e natura si sancisse la superiorità delle lettere sulla politica.

L'importanza della cultura anche nel maneggio dello Stato fu riconosciuta nel 1555 da Camillo Porzio nella sua *Congiura dei baroni del regno di Napoli*, tanto che «l'istessa utilità portano le lettere in tutte le altre scienze, e particolarmente nella cognizione dei mari, dei pesci, della natura degli uomini e dei bruti»²⁸. E se accogliamo la tesi della Doglio, per la quale «nel Porzio la formula della *historia nigistra vitae* (largamente adottata nel periodo della Controriforma) si dilata nel nuovo principio della storia fondamento della politica»²⁹, non apparirà strano che nel Vicereame napoletano l'intento educativo delle masse poggiasse su un uso strutturale della cultura, tanto nella sua veste retorica e iconografica, quanto nel disciplinamento delle scienze, funzionalizzate all'esercizio del potere. In questo ambito la cultura si innesta sull'etavico dilemma tra azione e contemplazione, nella dicotomia tra lo studio al ben vivere o all'amore di Dio, che rappresenta il risultato di un contrasto tra eccitazione religiosa e buon uso del governo, oggetto di un intento celebrativo ed eroicizzante. Il rapporto tra ascetismo e predicazione ineriva a un uso sapienziale della stessa retorica, che non solo al modello ciceroniano sostituì quello ago-

26 S. Bargagli, *Delle imprese*, Venezia, F. De Franceschi, 1595, p. 37.

27 T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, vol. II, t.II, p. 1057.

28 C. Porzio, *La conquista dei baroni del Regno di Napoli*, Roma, P. Manuzio, 1555. Si cita da C. Porzio, *Opere*, a cura di Cirillo Monzani, Firenze, Le Monnier, 1846, p. 277.

29 M.L. Doglio, *Il segretario e il principe. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Alessandria, Dell'Orso, 1993, p. 133.

stiniano ed erasiano, ma che, plasmata sulle Scritture, afferriva alla celebrazione di cerimonie liturgiche e alla stessa agiografia. La raffigurazione emblematica dei sermoni sostanziava il gusto per l'iconografia e il rifiuto di tutti quegli elementi lessicali e retorico-sintattici, che rendessero preminente la parte significativa della parola. Eppure, in questo intento parentetico, il ricorso sempre più frequente tra seconda metà del Cinquecento e prima metà del Seicento alle imprese si legava soprattutto al rapporto tra concetto e immagine.

In questa gamma così estesa di riferimenti, di allusioni, di linguaggio criptico, di ornamentazione, come osserva la Doglio,

capriccio, fantasia, bizzarria, stravaganza, parole spia di una svolta del gusto, sinonimi di assoluta libertà inventiva, indicano una nuova modalità dell'operare sul piano dell'iconografia con l'artificiosa ricerca del "prodigioso" e sul piano della scrittura, del motto, con l'artificio della citazione, in una sapientissima frammentazione, combinazione, mistione, mutazione delle fonti³⁰.

La confusa mistione di sacro e profano, oggetto già di decantazione del sublime e di un manierato gioco di artifici, se rende va, da un lato, maggiormente esplicabile il ricorso al linguaggio parabolico delle Scritture, ne indicava, nel contempo, la solidità dell'impianto religioso, in quel singolare connubio, proprio alla fine del '500 e ai primi del '600, tra dottrina e fede, pensiero e immagine, amplificazione retorica e naturalezza del dettato pittorico. D'altronde se la Chiesa da un lato combatteva la lascivia e l'abuso di immagini procaci, l'utilizzazione delle immagini era ammessa entro una sacralità di intenti (sacro uso imaginum colatur)³¹. In discussione non vi erano più la plausibilità materiale di un immaginario iconoclasta o la procacità dei ritratti, ma la finalità stessa della pittura, riconosciuta nel Seicento sorella della pittura, alla santificazione di verità teologiche e dei personaggi delle Scritture.

30 Ivi, p. 114.

31 Biblioteca Nazionale di Napoli, segn. Branc. I A 11 *Conclusiones doctrinae sacri Concilii Tridentini ordine alphabetico*, f. 58a.

8. La simbolizzazione del sacro e la politica

L'intento apologetico del Capaccio, affidato all'impresistica, se tenne conto delle culture degli emblemi, si combinò con l'ufficio di amministrazione delle prediche, se ben dieci anni prima del trattato *Delle imprese*, e cioè nel 1582, l'autore pubblicò un libro di *Prediche quadregesimali*. Puntando anche la predica sulla facoltà dell'immaginazione, l'esercizio della fantasia veniva attivato in margine a un intento declamatorio, che si fondava sull'*horrius* e insieme su un gusto naturalistico. La fusione di concetto e immagine nell'impresistica ineriva, nel Capaccio, a una forma di simbolizzazione dell'immateriale e del materiale, applicandosi l'impresa tanto al concetto religioso, quanto alla celebrazione politica. L'autore, infatti, dedicò il suo *Apparato della festività di San Giovanni Battista* al viceré Don Antonio Alvarez di Toledo. La stessa definizione dell'impresa come «espressione del concetto, sotto simbolo di cose naturali»³² e degli emblemi, dei quali alcuni sono fisici, altri storici e mitologici, si accompagnava a quella dei icroglifici, che «cose divine significano»³³. L'uso dell'impresa attiene, per il Capaccio, tanto alla poesia, che presenta le cose divine e naturali sotto forma di favola, quanto alla Scrittura («Talora imprese sono nelle Scritture, le palme, i cipressi, le rose, le olive, le colombe, l'aquila, i leoni, i cervi, le capre»³⁴, ma non esclude anche l'eroismo della storia e della politica. Animali leggendari, come l'elefante, si addicevano a una simbologia mansueta e domestica.

Frutto della fusione di concetto e immagine l'impresa adorna il concetto con cose animate e inanimate. In tal senso si aggiunge l'effetto comune dell'apprendimento e del godimento, traendo l'impresa le immagini dalla natura, dall'arte, dal caso. La natura bivalente dei icroglifici, di cui il Capaccio si occupò nel II libro, si espleta nel binomio, che spesso attiene agli animali, come il leone, per la cui forza anteriore s'intende Cristo, mentre per la parte inferiore il diavolo; lo scorpione, che nell'immaginario naturale, insieme col coccodrillo allude a due nemici; la pecora, che evoca l'uomo privo di intuizione divina, oppure tenero di cuore, e dun-

que immagine del Cristo. Agli animali si associano le piante, come l'oliva, che ha del poetico, il giglio, simbolo della speranza, la rosa, che allude a un momentaneo bene, dal momento che nel giorno stesso in cui nasce, diviene languida. L'opera del Capaccio, che risente certamente dell'influsso del *Dialogo delle imprese militari e amorose* di Paolo Giovio, edito nel 1551, nel nodo di parole e immagine affronta il problema dell'espressione al centro delle argomentazioni dal Manierismo al Barocco. Come nel Giovio, anche nel Capaccio l'immaginario naturalistico si abbinava, in molti casi, a un paludamento storico, fuso con un intento mitologico, dal momento che, come nota opportunamente la Doglio, «alla costante ricerca di colorito poetico e retorico corrisponde parallelamente la missione degli stili: epico, elegiaco, oratorio»³⁵, entro un duplice artificio, insieme retorico e stilistico. L'immaginario poetico, nella simbologia di verità teologiche, si combina, nel Capaccio, con un simbolismo di guerra, come nell'idea del cavallo. L'allusione eroizzante si placa, talora, in immagini di sicura pacificazione intellettuale, come quella del cervo, che ode il suono della sampogna suonata dal pastore, e che non avverte gli strali scocciati dal cacciatore, né il laccio teso. In questa sfilata di elementi la mitologia si fondeva con la storia e con l'immaginario leggendario, associando la simbologia moderna a quella degli antichi, non senza influenze della *Naturalis historia* di Plinio, e più in generale della poesia della natura degli antichi classici.

Se la fabbrica delle imprese attende al concetto, ed è dunque ardua nell'interpretazione, quella degli emblemi è ben più facile, «perché versa intorno a pensieri morali»³⁶. Così il terzo libro *Delle imprese* è ricco di motti, tra i quali la censura del vano eloquio, il richiamo a uomini di bassa condizione talora ben più virtuosi degli individui di gran fama, il congiungimento della verità con la fede. L'applicazione di tali argomentazioni alla celebrazione della festività di San Giovanni Battista attiva, nel Capaccio, procedure di sintonizzazione su un tipo di cultura assai fortunato in area meridionale, in cui la superstizione si mescolava a un intendimento sacro, entro una simbolizzazione della storia e dell'agiografia. Uno stesso percorso celebrativo univa la storia e la religione, *sub specie*

32 G.C. Capaccio, *Delle imprese* cit., p. 13.

33 Ivi, p. 5b.

34 Ivi, p. 20b.

35 M.L. Doglio, *Il segretario e il principe* cit., p. 134.36 G.C. Capaccio, *Delle imprese* cit., I, III, *Al lettori*.

imaginis e in rapporto ai concetti. La funzione iconica data ai segni non era un principio di concettualizzazione astratta, ma di vivace procedura imitativa, che puntava sull'immagine come procedimento visivo di traslazione di un impianto argomentativo. Perciò il confronto tra il trattato *Delle imprese* e *l'Apparato per la festività del glorioso San Giovanni Battista* risulta necessario, non solo per comprendere la vastità di cultura del Capaccio, ma anche per inquadrare l'apparato celebrativo nel contesto di una teorizzazione non astratta, ma direttamente applicata all'impianto encomiastico.

9. L'Apparato del Capaccio del 1626

L'ornamentazione figurativa unita al preziosismo decorativo rappresentavano, nel Capaccio dell'*Apparato*, i termini di riferimento e di estrinsecazione della nobiltà dei ritratti, tanto dei personaggi politici, come il ritratto di Sua Eccellenza Antonio Alvarez di Toledo, quanto di figure del mondo religioso, osannate dal popolo napoletano entro un immaginario, che non disdegnava scene apocalittiche, come la decollazione del Santo. In entrambi i casi un sonetto celebrativo accompagnava e sosteneva la finezza delle immagini, entro un chiaro intento celebrativo, che si manifestava anche nel parallelo con statue di personaggi mitologici, come quella di Ercole che incatenava Cerbero, come simbolo del valore del Toledo «che con la sua prudenza ha raffrenato l'impeto dei nemici»³⁷. La successione delle piazze e delle strade era scandita dal Capaccio in ordine al gusto decorativo, come la bellissima fontana di Porto, «meravigliosamente adorna»³⁸ con le tavole delle leggi e una spada, ad indicare il duplice volto del potere, quello della giustizia e quello dell'intervento armato sui nemici. L'allegoria dei fuochi d'artificio si riferiva all'«impresa eroica dell'istoria»³⁹, per sottolineare il gusto celebrativo di una glorificazione del potere politico. Se nel trattato *Delle imprese* l'uso della proboscide dell'elefante sostituiva quello delle mani nello spiantare gli alberi, nel trarre di mano le armi, nell'*Apparato* un elefante con la spa-

37 Ivi, I, I, p. 6.

38 Ivi, I, I, p. 10.

39 Ivi, I, I, p. 25b.

da legata alla proboscide, maneggia «con facilità e fermezza»⁴⁰ il ricorso alle armi da guerra, che sole sottolineano il valore politico dei viceré. L'ornamentazione del concetto rientrava, per il Capaccio, nella logica di apprendimento delle verità, fossero esse storiche, politiche o divine, perché il ragionamento metaforico riusciva persuasivo, solo se accompagnato da un gusto decorativo. Era, comunque, nell'ambito della naturalezza del dettato poetico che le immagini esprimevano concetti immateriali, perché la Provvidenza, come voleva il Damasceno, «si serve alle volte delle cose naturali per annunciare alcuni eventi, che quelle per se stesse non sono atte a significare»⁴¹. Non era l'impianto dogmatico a sottolineare figurezioni di sorta, perché la decorazione dell'apparato veniva trasposta dal Capaccio sul piano soprattutto dell'edificazione politica. La mimesi cristiana «girovava alla teologia, alla pietà, alla perpescacia dell'ingegno, all'esercizio della brevità e a mostrar la sapienza»⁴².

Il gusto mitologico affiancava l'impianto devozionale, come la statua di Apollo posta accanto a quella del re, o come la bellissima strada dei Lanzieri, nella quale comparivano il ritratto del re e della regina. La successione delle strade dei mercanti di seta e della strada di Piazza della Loggia, adorna di tre statue, una della magnanimità, una di Partenope con la lira in mano, una della Prudenza, delle strade della Rua Francesca, della Sellaria, con le statue di Teti, Nettuno, Dori e Proteo, ripercorrevano un itinerario mitologico, in cui la fascinazione dell'*imagerie* fondeva elementi del passato con implicazioni moderne. La combinazione dei ritratti naturali con un occulto sapere indicava elementi di contraddittoria valenza nel genere agiografico, che utilizzava tutta la topica del genere encomiastico, misto agli ingredienti delle vite dei Santi. In questo ambito e nesso tra oratoria encomiastica e invenzioni per gli apparati, la topica cortigiana del Capaccio scoprì un rapporto di verosimiglianza tra oggetto naturale e impresa, destinato, quest'ultimo, soprattutto al consumo dei nobili.

Il Quondam ha giustamente evidenziato la duplice articolazio-

40 Ivi, I, I, p. 12.

41 Biblioteca Nazionale di Napoli, segret. Branc. I A 10, *Conclaves Urbani VIII*, f. 102 r.

42 G. C. Capaccio, *Delle imprese* cit., I, I, p. 8v.

so, non era in funzione della falsità della favola, ma delle verità dell'esemplarità classica. L'elemento di discriminazione tra il sacro e il profano, in questa ottica capacciana, collimava con l'eccentricità di un gusto per l'ornamentazione e per la sensibilizzazione della vista e dell'intelletto, perché l'arguzia, al di là della concettualizzazione teorica, giocava di rimando con una esemplificazione parentetica dell'apparato mitologico, che ai regni della finzione e del meraviglioso sostituiva la giustificazione parentetica dell'esemplarità di divinità del passato. Un gioco funambolico di parvenze e illusioni accreditava l'uso inconcizionato degli emblemi e delle imprese, teatro di un funzionalismo politico, che nell'atto conscrvatore della politica cortigiana veniva includendo anche un fine parentetico nella simbologia animale e vegetale, vero e proprio segnale di quella civiltà, come il Barocco, che proprio dalle sue implicite contraddizioni veniva svelando il vero volto del suo illusionismo teatrale e insieme latore di un fondamentalismo religioso.

10. L'Apparato del Giuliani

Che la festa di San Giovanni fosse il frutto anche di un gusto celebrativo di natura politica nulla toglie al coinvolgimento popolare nell'attuazione di un impianto monumentale e ornamentale, che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto coinvolgere il consenso pure delle masse. Non è un caso, perciò, che nell'edizione del 1627 dell'*Apparato fatto dal popolo nella festività di San Giovanni*, sempre del Capaccio, l'autore si soffermi sulla celebrazione ogni anno della festività del sangue di San Gennaro, che avveniva tra molti applausi e in ciascuna delle piazze della città, con la partecipazione di nobili e popolo⁴⁵. La partecipazione popolare alla celebrazione della festa di San Giovanni si evince nella *Descrizione dell'apparato fatto nella festa di San Giovanni dal fedelissimo popolo napoletano* del 1631, quando cioè era viceré Emanuele Zúñiga e Fonseca, Conte di Monterey. Se, come ricorda il Parrino, il Conte di Monterey prese possesso del governo della città il 14 maggio 1631⁴⁶, nel Duomo con la solita cavalcata, la data del 23 giu-

ne del trattato, cortigiana da un lato e confessionale dall'altro, quasi che l'encomio risultasse funzionale a un uso celebrativo della parola e dell'immagine, non solo in vista di categorie politiche, ma dell'eccentricità del discorso religioso. Legato alla figura del poeta cortigiano, il Capaccio codifica una serie di elementi, che antepongono un ambiente adatto alla nascita della poesia, cioè la corte. La posizione sostanzialmente conservatrice del Capaccio tende a ribadire la validità di alcuni valori morali, all'interno di un ordine politico ed etico tradizionale. L'illustrazione di Ercole, emblema del principe, si dispone a una dimensione erfatica e moralistica, perché, come nota ancora il Quondam, «proporre un modello di principe ritagliato sull'immagine mitica e favolosa di Ercole, significava, in quel preciso momento storico, assumersi il ruolo di ideologo del gruppo dell'alta aristocrazia napoletana»⁴³. Il senso dell'operazione del Capaccio nella costituzione dell'*Apparato* risulta quello ornamentale delle strade e delle piazze di Napoli, che sarà proprio, nel 1631, anche della *Descrizione della padronanza di San Francesco di Paola nella città di Napoli*, nell'offerta di una ornamentazione sontuosa e di ascendenza teatrale.

In questo itinerario di simbolizzazione e di scambio tra la verità e la fede il discorso non può prescindere dalle implicazioni stesse poetiche del richiamo a una figurazione animale e vegetale. La simbologia delle piante rientrava nella separazione tra i buoni e i rei, specie col richiamo al ramo d'oliva, che, a detta del Capaccio del trattato *Delle imprese*, era con la palma l'albero più poetico. La successione delle piazze sembrava ricondurre il discorso a una sorta di ridondanza espressiva e comunicativa, ma prevaleva, in essa, il gusto esornativo delle forme celebrative, espresso in una parata di elementi funzionali al potere. Nella simbologia croicologica celebrativa il richiamo era ancora una volta alla mitologia, perché il «gigante, che come ardea nel fuoco, cioè era simbolo di quelli, che furon fulminati da Giove in Flegrea»⁴⁴ indicava l'incorrotta giustizia del principe contro tutti coloro che si allontanavano dalle ingiuste leggi. Il paragone con la mitologia, anche in questo ca-

43 A. Quondam, *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 1972, vol. V, t. II pp. 514-515.

44 G.C. Capaccio, *Apparato cit.*, p. 53.

45 Ivi, p. 3.

46 D. A. Parrino, *Teatro eretico e politico dei governi de' vicere del regno di Napoli dal*

gno della festività di San Giovanni era di poco posteriore alla elezione del viceré, per cui la *Descrizione dell'apparato* del 1631, opera di Giovanni Bernardino Giuliani, avvenne quasi a ridosso di quel memorabile evento storico. Opera dell'eletto del popolo Francesco De Angelis, l'apparato presenta molte analogie con quello del Capaccio, non solo nel comune argomento della festività di San Giovanni, quanto nell'affinità delle statue, delle fontane, degli archi, dei fuochi artificiali, entro simboli allusivi alla vita pubblica e privata del viceré. Le vie abbellite sono Piazza dell'olmo, la strada dei Lanzieri, di San Pietro Martire, degli Orefici, Piazza Francesca, Sellaria, la Strada degli armieri. La sequenza delle strade risponde a un intento celebrativo delle bellezze della città, all'interno di una casistica simile ai trionfi classici, in cui, accanto ai simboli del potere, come la lucerna accesa, il sole che permea coi suoi raggi una caldaia piena d'acqua, l'elefante, la nave, l'albero di ulivo, il grifo, compaiono elementi mitologici, quali le sirene, le muse, Partenope, Marte. Rispetto all'*Apparato* del Capaccio, quello del Giuliani appare ancora più visibilmente improntato a un gusto barocco di eccentricità figurativa e di serialità multipla, come nell'immagine del «vaghissimo teatro», sito nella Piazza dell'olmo o di Porto⁴⁷, o nell'adornamento delle strade con ritratti del viceré e della viceregina, oltre che della decollazione del Battista. Un gusto cruento si affiancava a un tono manierato di simbolizzazione religiosa, con l'apparizione del coro di angeli intorno alla figura del Battista, che intonavano vari suoni con gli strumenti e cantavano diversi mottetti. La casistica religiosa si sposava a una decongestione mitologica del materiale, quando da un palco in legno, aperto in due, uscivano ninfe e pastorelli. Non mancavano, anche in questo apparato, gli adornamenti con panni di seta, quadri prestigiosi, quasi ad esorcizzare il triste avvenimento del 15 dicembre 1631 dell'eruzione del Vesuvio, che nella mentalità popolare si calmò per intercessione, appunto, di San

Gennaro.

La casistica dei Santi restituiva il volto più genuino della città

tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente, t.II, Napoli, Muti, 1692, p. 215.

47 G. Giuliani, *Descrizione dell'apparato fatto nella festa di San Giovanni dal fedelissimo popolo napoletano*, Napoli, D. Maccarano, 1631.

di Napoli, oggettivato nel culto tra sacro e blasfemo del potere di una simbologia religiosa affiancata a una politica. D'altronde l'esaltazione del viceré rientrava nel gusto artificioso di un popolo largamente ossequioso nei confronti dei parametri del sacro e del profano, per cui la commistione di elementi rispondeva a un eroico tono celebrativo, dal quale non era assente l'inflazione di immagini accomunanti il profano, e perciò la celebrazione politica, nella delucidazione dei caratteri naturali ed emblematici del sacro. Sul tutto aleggiava, a Napoli, un gusto tra il superstizioso e il mitologico, nella selezione anche dei simboli dell'antichità, nell'incontro tra le divinità del mondo classico e i Santi dell'immaginario moderno. Il tutto rientrava in una eccentricità del moderno, all'interno di un gusto ornamentale insieme barocco e classico, che valeva a collocare il seicentismo sulle orme di una spiritualità pagana, forse più convenzionale, ma non per questo meno percepita nella sua valenza di eroizzazione e di celebrazione di immagini del passato.