

TEMI E TESTI

228

ANTONIO PERRONE

IL PALINSESTO
DELLA CATASTROFE

LA METAFORA TRA LIRICA E SCIENZA
NEL BAROCCO MERIDIONALE



ROMA 2023

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

TEMI E TESTI

————— 228 —————

ANTONIO PERRONE

IL PALINSESTO
DELLA CATASTROFE

LA METAFORA TRA LIRICA E SCIENZA
NEL BAROCCO MERIDIONALE



ROMA 2023

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: marzo 2023

eISBN 978-88-9359-776-0

DOI 10.57601/TT_2023_3

Publicato con un contributo del progetto DisComPoSE, finanziato dallo European Research Council (ERC) nell'ambito del programma dell'Unione Europea Horizon 2020 per l'innovazione e la ricerca (*grant agreement* no. 759829)

Questo volume è stato sottoposto a revisione paritaria



Licenza Creative Commons

Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

*A mia madre,
per cui le immagini vengono prima delle parole.*

INDICE DEL VOLUME

<i>Premessa</i>	IX
I. Poesia e scienza. Rappresentare la catastrofe nella lirica barocca	1
1. <i>La cultura napoletana del XVII secolo: le Accademie scientifico-letterarie e l'industria tipografica</i>	1
2. <i>L'eruzione vesuviana del 1631: una poesia per «celebrare il terribile evento»</i>	7
3. <i>Immaginario poetico e lessico scientifico</i>	11
4. <i>Metafora e analogia come strumenti di indagine della Natura ...</i>	15
5. <i>Antitesi e pointe</i>	21
6. <i>Iperbole e adynaton: le regole di una nuova elegancia</i>	27
II. Metafora e scienza nelle Poetiche meridionali	35
1. <i>L'imitazione nella 'Poetica' di Giulio Cortese</i>	35
2. <i>La Poetica latina di Tommaso Campanella</i>	39
3. <i>Fictio e realtà: l'anti-canone meridionale</i>	44
4. <i>La scrittura visuale del disastro</i>	52
5. <i>Metafore ed emblemi</i>	59
6. <i>Poesia italiana e poesia neolatina</i>	64
III. Un'enciclopedia per immagini.....	71
1. <i>Un'enciclopedia per immagini</i>	71
2. <i>de' Rossi e Lubrano: la peste del 1656 e il terremoto del 1688</i>	74
3. <i>Mappature figurali: l'immaginario poetico dei disastri</i>	79
4. <i>Un immaginario stereotipato</i>	86
5. <i>Topiche e metafore: il palinsesto letterario della catastrofe</i>	94
6. <i>Conclusioni</i>	97
<i>Indice dei nomi</i>	99

PREMESSA

La métaphore est au XVIIème siècle un point névralgique dont la théorie comme la pratique relèvent la pensée de chacun sur les droits de l'imagination et sur la relation qu'on lui reconnaît avec la réalité.

Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*

Questa monografia si inserisce nella recente linea di studi sulle catastrofi del XVII secolo. Tra gli importanti contributi di quest'ambito, essa si confronta soprattutto con gli studi di Françoise Lavocat¹, di Giancarlo Alfano², e con quelli del progetto ERC DisComPoSE³. Il gruppo di ricerca napoletano, di cui fa parte chi scrive, raccoglie e analizza i testi sui cataclismi nei territori dell'Impero spagnolo.

Oltre che con le riflessioni su letteratura e disastrologia, nelle pagine che seguono si dialoga anche – e soprattutto – con gli studi di retorica, rinnovando la discussione sullo statuto della metafora barocca. Tra i numerosi interventi su tale argomento, il nostro lavoro si confronta con la monografia sull'*Agudeza* di Mercedes Blanco-Morel⁴, coi saggi su metafora e lingua scientifica di Maria Luisa Altieri Biagi⁵, con quelli su antitesi e metafora di

¹ F. Lavocat, *Pestes, incendies, naufrages. Écritures du désastre au dix-septième siècle*, Turnhout, Brepols, 2011.

² G. Alfano – M. Barbato – A. Mazzucchi, *Tre Catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento napoletano*, Napoli, Cronopio, 2000. G. Alfano, *La città delle catastrofi*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto – G. Pedullà, vol. I, Torino, Einaudi, 2011, pp. 527-533.

³ Per la bibliografia del DisComPoSE si rimanda al primo capitolo di questo libro.

⁴ M. Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1990.

⁵ M. L. Altieri Biagi, *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, «Lettere italiane», XXVIII (1976), pp. 410-461, oggi in Ead., *L'avventura della mente. Studi sulla lingua scientifica*, Napoli, Morano, 1990, cap. 5.

Pierantonio Frare⁶, insieme ad altri importanti contributi sulle figure retoriche, che presentiamo nel primo capitolo.

Il libro si divide in tre capitoli. Il primo fornisce una base retorica e storico-letteraria alla poesia dei disastri (I, 1-2), illustrando le maggiori interpretazioni sulla metafora barocca (I, 3-5), e proponendone una nuova lettura attraverso l'iperbole (I, 6).

Il secondo capitolo approfondisce il versante teorico di questa poesia, ed è diviso in due parti. Nella prima si illustrano le Poetiche su cui si fonda la lirica napoletana – quelle di Giulio Cortese e di Tommaso Campanella (II, 1-2)⁷; nella seconda parte si dona statuto a questo tipo di letteratura (II, 3-6).

Il terzo capitolo è di sintesi, e porta a conclusione il discorso sulla metafora, dimostrando come essa sia un'invariante strutturale della lirica sui cataclismi, fungendo al contempo da figura e da *tòpos* (III, 1-2). Questa parte del libro mostra attraverso due mappature semiotiche le intersezioni tra i motivi, i temi e i *tòpoi* della catastrofe, disegnando uno schema dell'immaginario poetico del Barocco meridionale (III, 3-5).

Il nostro studio sulla metafora nella poesia dei disastri ha dunque due obiettivi: il primo è fornire una nuova interpretazione di questa figura nella lirica breve. Il secondo obiettivo è proporre una lettura per topiche della letteratura barocca, che ha il suo centro tematico nella catastrofe, e il suo luogo di sviluppo nel Viceregno di Napoli.

L'ambiente culturale della Napoli secentesca, infatti, formato com'è da Accademie scientifico-letterarie di grande rilevanza (gli Svegliati, gli Oziosi, gli Investiganti), fornisce la base concettuale per comprendere la portata di questo insolito prodotto letterario. La poesia dei disastri è un genere ibrido che unisce ai moduli lirici le istanze della poesia scientifica. Essa utilizza il mito e la scienza come metodi di indagine di un sapere unitario, rivelandosi il prodotto più caratteristico dell'enciclopedismo barocco.

⁶ P. Frare, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, «Studi secenteschi», XXXIII (1992), pp. 548-564; Id., *Metafora di equivoco in Tesau-ro*, in *Figures à l'italienne. Métaphores, équivoques et pointes dans la littérature maniériste et baroque*, edited by A. Godard et alii, «Publications du C.I.R.R.I.», XXIII (1999), pp. 300-319.

⁷ G. Cortese, *Avvertimenti del poetare*, Napoli, Cacchi, 1592, oggi in Id., *Prose*, a cura di M. Slawinski, Torino, RES, 2000. T. Campanella, *Poetica (1596-1638)*, a cura di L. Firpo, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1944.

POESIA E SCIENZA

RAPPRESENTARE LA CATASTROFE NELLA LIRICA BAROCCA

1. *La cultura napoletana del XVII secolo: le Accademie scientifico-letterarie e l'industria tipografica.*

Questo volume attraversa un secolo di poesia italiana, dagli ultimi anni del Cinquecento fino al 1690, la data di fondazione dell'Accademia dell'Arcadia. La scelta di un ampio arco cronologico è trasversale agli obiettivi di uno studio sulla metafora barocca: il primo è la possibilità di tracciare una storia delle immagini della poesia dei disastri, dal rapporto che esse hanno con la tradizione rinascimentale fino al momento in cui divengono stereotipe.

Il secondo motivo è la necessità di considerare personaggi di rilievo per la teoria delle figure retoriche nel Barocco meridionale, come Giulio Cortese e Tommaso Campanella. I due filosofi, già attivi nell'ultimo Cinquecento, hanno prodotto scritti sull'utilizzo della metafora tra poesia e scienza che sono alla base delle tesi sostenute in queste pagine.

Un terzo motivo, che risulta dalla congiunzione dei precedenti, è osservare lo sviluppo della poesia barocca napoletana, i cui caratteri principali sono già visibili nel 1585-1586: l'interesse per i fenomeni della natura, la speculazione concettistica¹, la ricerca del nuovo e del 'mai detto'.

Il nostro attraversamento del Barocco parte dunque dall'anno di fondazione dell'Accademia degli Svegliati², tra i primi sodalizi meridionali di fine XVI secolo, dopo che un decreto del 1547 – emanato dal viceré Pedro de Toledo – aveva ordinato la chiusura di tutti i circoli intellettuali³. Essa fu

¹ Si possono elencare, come esempio di questa tendenza, le poesie raccolte nell'antologia di *Rime e versi in lode di Giovanna Castriota*, Napoli, Cacchi, 1585; oggi a cura di P. Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

² Cfr. T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.

³ Cfr. F. Calitti, *Giovan Battista Manso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXIX, Treccani, 2007, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-manso_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=Nacque%20nel%201569%20a%20Napoli,di%20Napoli%20

fondata dal poeta e filosofo Giulio Cortese, e tra i suoi membri di spicco si ricordano Campanella, Marino, Manso, Pignatelli, Pellegrino, Tasso: i più grandi poeti e teorici tra il XVI e il XVII secolo.

La presenza di queste figure a Napoli, che tra gli anni '80 e '90 del Cinquecento pubblicarono, o cominciarono a raccogliere, gran parte delle loro liriche (Marino ad esempio comincia la *Lira* nel 1592, l'anno di pubblicazione delle *Rime* di Cortese), rende l'accademia degli Svegliati l'istituzione leader nella diffusione della nuova cultura, e il 1585 un utile punto di inizio di questo studio.

Dall'Accademia degli Svegliati (che chiude i battenti nel 1593) il nostro percorso sulla letteratura meridionale prosegue con quella degli Oziosi, fondata a Napoli da Giambattista Manso nel 1611⁴. Essa aveva tra i suoi membri letterati di spicco come Girolamo Fontanella e Giambattista Basile, ma anche filosofi come Giambattista Della Porta, e poeti-scienziati come Marco Aurelio Severino (di scuola telesiana), e Federigo Meninni (medico aristotelico). L'attività del sodalizio occupa gran parte della linea temporale qui tratteggiata, dal momento che l'Accademia chiude nel 1673, e riunisce il maggior numero dei poeti che citeremo⁵.

La cronologia degli Oziosi, che risulta utile a delineare la parabola barocca meridionale (dal marinismo al nuovo petrarchismo)⁶, ed è coincidente con le date dei disastri che più influenzarono la poesia della capitale (l'eruzione del 1631, la rivolta del 1647, la peste del 1656)⁷, è solitamente divisa in due periodi.

(Manfredi%2C%20p. (12/2022). Nella scheda curata per il principe dell'Accademia degli Oziosi (*infra*) sono contenute preziose informazioni sulla cronologia dell'Accademia degli Svegliati. Per uno studio sul decreto del Viceré e sulla sua applicazione si rimanda a Toscano, *Letterati corti accademie*, pp. 299-300.

⁴ G. De Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratica dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana editrice, 2000, pp. 272-273.

⁵ È opportuno segnalare che l'accademia sarà rifondata nel periodo arcadico-illuminista, nel 1733, nella veste di accademia scientifico-filosofica. Cfr. C. Padiglione, *Memorie storiche artistiche del Tempio di Santa Maria delle Grazie Maggiore*, Napoli, Priglobba, 1855, p. 33.

⁶ Si fa riferimento alla periodizzazione della letteratura barocca meridionale delineata da F. Croce, *Tre momenti del Barocco letterario in Italia*, Firenze, Sansoni, 1966.

⁷ Sull'importanza dei tre eventi disastrosi nella scansione cronologica della poesia barocca meridionale si rimanda all'*Introduzione* dell'antologia a cura di Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, pp. 7-31. In essa si insiste, in particolar modo, sull'influenza che le catastrofi hanno esercitato nella creazione di un repertorio tematico condiviso nella letteratura del Vicereame, fornendo a questo studio un punto di riferimento per dimostrare la forte omogeneità di immagini e lessico nella lirica barocca meridionale. Tale immaginario omogeneo, infatti, se a livello

Il primo va dall'anno della fondazione fino alla morte di Manso, nel 1645, il momento in cui l'accademia vive una «frattura» ideologica dovuta alla mancanza di chi ne era stato il fondatore, e il maggiore agitatore di polemiche letterarie⁸.

Il secondo periodo, dopo una breve sospensione dell'accademia nel 1647-1648, vede l'instaurarsi di una nuova ideologia poetico-scientifica che si avvicina molto allo statuto della futura accademia degli Investiganti. Tale cambio di 'rotta' produce effetti evidenti nella lirica, che torna nuovamente al modello petrarchesco, giacché esso meglio si adattava – secondo i canoni del sodalizio – alla speculazione scientifica in versi⁹.

L'eredità scientifica dell'Accademia degli Oziosi, dunque, viene in gran parte recepita da quella Investigante, la maggiore accademia scientifico-letteraria d'Italia, e tra le più importanti in Europa. Essa fu fondata nel 1660 da Tommaso Cornelio e Leonardo Di Capua, rimanendo attiva fino al 1697, sebbene formalmente chiusa nel '68, con la condanna di numerosi membri al tribunale dell'Inquisizione¹⁰.

Tra i partecipanti a questo sodalizio, oltre ai noti poeti della seconda metà del Seicento, come Antonio Caraccio, Biagio Guaragna Galluppo, Pirro Schettino e il suo allievo Basilio Giannelli, vi furono medici, matematici e scienziati tra i più rinomati del secolo, quali John Finch, Thomas Baines, John Ray e Philip Skippon.

Gli Investiganti intrecciavano in breve rapporti in tutta Europa¹¹, e ponevano il Sud Italia al centro di una nuova rivoluzione culturale. Essa, come

socioculturale si forma soprattutto attraverso la rete di connessioni creata tra le Accademie, sul piano tematico trova nelle catastrofi naturali che colpirono il territorio meridionale nel XVII secolo la materia comune a cui rifarsi per una rinnovata produzione poetica.

⁸ Al riguardo è utile approfondire l'intervento di P. G. Riga, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento. Un itinerario di ricerca*, «Studi secenteschi», LVII (2016), pp. 3-30: 6-7.

⁹ *Ibidem*, pp. 4-5: «gli esiti poetici napoletani della prima metà del Seicento, erano complessivamente inclini a percorrere i crinali della tradizione, per larga parte fedeli a un classicismo petrarchistico di stampo tardo-rinascimentale. (...) Proprio il Manso, sebbene si prodigasse in difesa del Marino, accogliendone l'eredità (...), promosse in seno agli Oziosi una politica letteraria che guardava piuttosto ai modelli di Petrarca (...). Salvo una manciata di volumi poetici entusiasticamente protesi verso la lezione mariniana ma essenzialmente isolati nella cornice letteraria partenopea (...)».

¹⁰ Cfr. V. Giannantonio, *La parodia del petrarchismo investigante a Napoli. Le forme del comico*, in *Atti del XXI Congresso ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di F. Castellano et alii, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 606-623.

¹¹ Altri partecipanti all'esperienza Investigante furono Sebastiano Bartoli (1629-1676), medico giuocatore di van Helmont; Francesco d'Andrea (1625-1698), giurista e scienziato; il vesco-

spiegheremo nei successivi paragrafi, porterà al superamento della magia naturale, le cui radici sono evidenti nella poesia dei disastri, in favore del metodo galileiano-cartesiano per l'indagine dei fenomeni della natura¹².

Come si nota da questo quadro della Napoli barocca, la cultura dell'Italia meridionale – come del resto in molte zone della penisola – si muove attraverso le Accademie. La particolarità dei sodalizi viceregnicoli, tuttavia, è che essi sono parte di un complesso e capillare policentrismo che intreccia i centri culturali dell'intero Meridione; un fattore che si trova alla base della formazione di una letteratura fortemente omogenea.

Se infatti i sodalizi napoletani degli Svegliati, degli Oziosi e degli Investiganti ricoprono un significativo ruolo di connessione tra la capitale e le province del Regno, è importante sottolineare come queste connessioni si intreccino non solo con le altre numerose Accademie meridionali, ma anche coi centri di produzione, le tipografie.

Delle Accademie è utile citare quella dei Costanti (o Accademia Cosentina), di cui fu principe nel 1668 l'Investigante Pirro Schettino, nel ruolo in cui lo avevano preceduto il naturalista Bernardino Telesio nel 1534, e il letterato e filosofo telesiano Sertorio Quattromani, che ne fu a capo fino al 1603. Tra i suoi membri, anch'essa annoverava il filosofo e poeta Tommaso Campanella.

Dello stesso periodo degli Svegliati è il sodalizio degli Spensierati di Rossano, i cui membri di spicco erano Federigo Meninni e Baldassarre Pisani, tra i poeti più fecondi di poesie disastrose. L'accademia muterà nome nel 1668, divenendo Accademia dei Curiosi, un sostantivo che nella prima età moderna indica gli scienziati impegnati nell'osservazione dei fenomeni della natura¹³.

È opportuno infine citare le Accademie dei Pellegrini di Trani, quella dei Virtuosi di Lucera (fondata dall'Ozioso Antonio Muscettola), i Piacevoli di Venosa, gli Incogniti di Catania e gli Agghiacciati di Palermo. Le ultime due

vo Lobkowitz (1606-1682), filosofo antiaristotelico e matematico; Leonardo di Capua (1617-1695), filosofo e scienziato, cofondatore dell'Accademia insieme a Cornelio.

¹² Cfr. A. Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, in *Storia di Napoli*, a cura di G. Galasso *et alii*, vol. VI, Napoli, Società editrice storia di Napoli, 1970, pp. 809-1094: 834-836.

¹³ Cfr. L. Daston, *La Rivoluzione scientifica. Luoghi e forme della conoscenza. Curiosità e studio della natura*, in Ead., *Storia della scienza*, Roma, Treccani, 2002, e J. Céard, *La curiosité à la Renaissance, Actes réunis par Jean Céard*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1986. Sull'importanza del nome dell'Accademia per la definizione del suo statuto scientifico e filosofico-letterario si rimanda ad A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura Italiana. Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa, vol. I, *Letteratura e istituzioni culturali*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898: 842-846.

seppur fuori dal dominio di Napoli sono anch'esse utili a tracciare le linee di connessione tra i poeti meridionali.

L'appartenenza all'una e all'altra Accademia, infatti, modifica e stabilisce canoni di scrittura, e aiuta non solo a dimostrare i reciproci scambi e le influenze tra i sodalizi – molti poeti come si è visto appartengono a più Accademie contemporaneamente –, ma anche a illustrare le diverse strutturazioni della metafora in relazione ai modelli poetici di riferimento.

Questi sodalizi si presentano in breve come un «campo semiotico di fortissimo rilievo tipologico-culturale, di ampia capacità modellizzante», e propongono «l'immagine di un sapere continuo, senza fratture»¹⁴. Essi rivelano l'esistenza di modelli culturali con un'elevata omogeneità interna, e forniscono la prova che i poeti qui esaminati sono consapevoli delle differenti poetiche di appartenenza, nonché la conferma che l'utilizzo della metafora si regoli proprio in base ad esse.

Come si diceva, non sono soltanto le Accademie i centri di diffusione di questa poesia, essi sono anche le tipografie, di cui Napoli conta un numero elevato¹⁵. Sono inoltre spesso gli stessi editori-tipografi a specializzarsi in una produzione a tema disastroso (ad esempio poesie, avvisi e relazioni sul Vesuvio)¹⁶. Ciò aiuta a spiegare il carattere seriale di questa poesia, dunque la sua copiosa diffusione¹⁷.

Nel Viceregno spagnolo, dalla fine del Cinquecento fino al termine del XVII secolo, le seguenti tipografie si occuperanno in maniera quasi esclusiva della pubblicazione di poesie disastrose, raggiungendo i numeri di una vera e propria industria editoriale: Raillard, Roncagliolo, de Bonis, Savio, Gaffaro,

¹⁴ *Ibidem*, pp. 830-831.

¹⁵ Sui numeri delle tipografie napoletane del primo Seicento, e sul loro interesse alla stampa di opere sul disastro, è utile rinviare a una fonte contemporanea alla nostra cronologia: C. Capaccio, *Il forastiero*, Napoli, Roncagliolo, 1634², p. 690.

¹⁶ È sufficiente pensare ai numeri della stamperia napoletana di Ottavio Beltrano, che tra il 1631 – l'anno della prima eruzione vesuviana di età moderna – e il 1633 pubblica 19 testi in prosa e 5 opere in versi sul Vesuvio (cfr. A. Monaco, «*Parea da quella bocca uscirne il mondo*». *Forme testuali e stili narrativi delle relazioni sull'eruzione del Vesuvio*, Roma, Salerno Editrice, 2023). Si confronti questo dato con le note successive.

¹⁷ Per una storia del libro nel XVII secolo cfr. P. Zito, *Granelli di senapa all'Indice. Tessere di storia editoriale (1585-1700)*, Macerata, EUM, 2021², e *Per libri e per scritture. Contributi alla storia del libro e delle biblioteche nell'Italia meridionale tra XVI e XVIII secolo*, a cura di S. Inserra, Milano, Ledizioni, 2020. Cfr. anche A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura Italiana*, vol. II, *Dal libro manoscritto all'editoria di massa*, pp. 555-685, in particolare il paragrafo 6: *L'editore, il tipografo e la letteratura*.

Parrino-Mutii, Castaldo, Tinassi, Micheli, Longo, Cacchi, Scoriggio, Passaro, Mollo, Bonino, Paci, di Fusco, Cavallo ed eredi, Stigliola, Bulifon, Beltrano¹⁸.

È in questi ambienti che nasce la poesia dei disastri, un tipo di poesia che, pur focalizzandosi sui moti dell'io (in quanto *lirica*), ha come centro tematico i fenomeni della natura. Questo prodotto, che sintetizza al meglio tutte le istanze di un secolo in cui scienza e cultura popolare rappresentano il bacino di nozioni a cui attingere per spiegare i fenomeni della natura, della società e della psiche¹⁹, trova terreno fertile nel milieu culturale di Napoli, formato da filosofi, scienziati e poeti in costante comunicazione con Accademie e tipografie²⁰. Un ambiente culturale che non nasce nel Seicento, ma che ha una lunga tradizione, e la cui attività può datarsi a partire dal secolo precedente.

¹⁸ I dati in nostro possesso, consultabili dal 2024 nel database del progetto di ricerca sulle catastrofi nei territori dell'Impero spagnolo (ERC DisComPoSE), sono i seguenti: 43 edizioni di poesia lirica italiana contenenti testi sul disastro tra il 1631 e il 1690; 1 antologia di canzoni e sonetti, 1 centone e 7 poemi incentrati sull'eruzione vesuviana nel 1631-1633; 37 edizioni di poesia lirica neolatina con odi, epigrammi ed elegie dedicate alle due eruzioni vesuviane, alla peste del 1656, e al terremoto del 1688, tra il 1632 e il 1693. A questi numeri va aggiunto un notevole *corpus* di sonetti raccolti in opere in prosa come trattati, relazioni e avvisi su una determinata catastrofe. L'oscillazione numerica a cui è soggetta quest'ultima categoria – che è decisamente abbondante – non permette tuttavia di indicare un elenco preciso di testi. È possibile in ogni caso affermare che in totale si contano più di un centinaio di poesie dedicate alle calamità naturali del XVII secolo.

¹⁹ Sul rapporto tra scienza e tradizioni popolari nel Seicento, e sulla loro definizione, si rimanda a M. V. Predaval Magrini, *I rapporti tra cultura popolare e cultura dotta nel XVII secolo. Metodi e interpretazioni*, «Rivista di Storia della Filosofia», XXXIX (1984), pp. 157-168, nonché agli atti dell'incontro *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura, Convegno internazionale di studi* (Firenze, 26-30 giugno 1980), Firenze, Olschki, 1982.

²⁰ Quondam, *L'Accademia*, p. 878: «Sino alla nascita della “nuova scienza” le attività e le conversazioni di queste accademie scientifiche si inscrivono nell'ambito di quella “filosofia della natura” che risulta pienamente compatibile con gli altri settori di un sapere ancora intero, percorribile e comunicabile nella sua estensione generale», e Id., *La letteratura in tipografia*, pp. 678-683: «Nel problema dei rapporti fra letteratura e tipografia, parte di rilievo assume l'analisi della posizione particolare dei vari generi letterari. Dalla descrizione delle fasi di avvio e consolidamento del libro volgare emergono, già, indicazioni di immediata utilizzazione, in merito alla presenza sul mercato librario di questo o quel genere. (...) Complesso si presenta il caso della lirica (...) di sonetti, in particolare, autentico architrave della nostra tradizione letteraria (...) forme (...) che finiscono per esplodere nel momento in cui la produzione letteraria assume un più netto rilievo sociomondano: nell'età delle accademie, tanto per intenderci. Ma questa straordinaria diffusione, questa regolarità di scrittura di testi perché siano stampati (...) pone in termini ancor più decisi e rilevanti il rapporto fra tipografia e lirica (...). Per tutto il Seicento, dalle officine tipografiche esce una quantità (...) di edizioni di rime – sempre nell'età del Barocco – che profilano un mercato e un'attività editoriale di proporzioni consistenti, nei generi di massa *ante litteram*».

2. *L'eruzione vesuviana del 1631: una poesia per «celebrare il terribile evento».*

È possibile tracciare la storia editoriale della poesia dei disastri a partire dal 1631, l'anno della prima eruzione vesuviana di età moderna. Come si riscontra nella bibliografia curata da Friedrich Furchheim nel 1897, le edizioni di poesia dedicate all'eruzione ammontano a circa cinquanta nell'intervallo di tempo tra il 1632 e il 1697²¹.

Le ragioni di un così vasto successo editoriale sono da ravvisare sia nel retroterra culturale napoletano, dove l'attenzione della poesia ai fenomeni della natura è ben radicata, sia nelle caratteristiche intrinseche del barocco, a cui la *terribile e meravigliosa* eruzione forniva materiale per scrivere testi che rinnovassero la tradizione lirica italiana²².

Come afferma il poeta Girolamo Fontanella – testimone diretto della catastrofe – in una lettera a Monsignor Herrera del 10 febbraio 1632, inserita come prefazione della sua ode *Al Vesuvio per l'incendio rinnovato*:

Il Vesuvio ha voluto coi suoi furori frenetici resuscitare negli animi i furori poetici, (...) ha dato agli scrittori moderni fama con i suoi fumi, e acquisti di glorie con le sue perdite, sollevandosi dalla terra ha dato occasione agli ingegni da sollevarsi dall'ozio (...), e finalmente coi globi dei suoi volumi gli ha prestato materia da far volumi²³.

Le parole di Fontanella trovano riscontro non solo sul piano bibliometrico, giacché il mercato librario «sollecita una produzione che celebri il terribile evento»²⁴, ma anche su quello storico-letterario. Come ha dimostrato Amedeo Quondam, infatti, il disastro del 1631 «costituisce un grosso momento di mobilitazione degli intellettuali e funziona come elemento di aggregazione dopo numerose esperienze centrifughe»²⁵.

²¹ La vasta opera, ancora oggi uno strumento indispensabile per chi si occupa della ricezione editoriale dell'eruzione vesuviana, ha visto numerose edizioni fino al 2011. I numeri riportati dallo studioso austriaco sono tuttavia al ribasso rispetto alla reale produzione di poesia vesuviana di quel periodo (cfr. la nota precedente). A ciò si aggiunge che Furchheim è interessato alla sola ricostruzione delle opere dedicate al Vesuvio, e non fornisce, dunque, un'adeguata testimonianza dei numeri da industria editoriale che la poesia delle catastrofi raggiunge nel giro di poco più di cinquant'anni.

²² Cfr. R. D'Agostino, *Prospezioni in territorio barocco napoletano. Onofrio Riccio tra Maccaronea e i Carmine*, Casalnuovo, Phoebus, 2012, pp. 44-49.

²³ G. Fontanella, *Al Vesuvio per l'incendio rinnovato. Ode*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1632, pp. 4-6.

²⁴ D'Agostino, *Prospezioni in territorio barocco napoletano*, p. 46.

²⁵ A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, p. 317.

L'eruzione vesuviana, in breve, e le successive catastrofi che colpiscono Napoli trasformandola in una «città delle catastrofi»²⁶, rappresentano allo stesso tempo il principale fattore di un *boom* editoriale, e il momento di formazione di un tema in cui si cimentano numerosi poeti meridionali. Questo tema, che avrà lunga durata – fino a trasformarsi in un *tòpos* –, ingloba i motivi più frequenti della letteratura secentesca (la morte, l'orrido, la meraviglia ecc.), fornendo al Barocco viceregnicolo un forte livello di omogeneità.

Poiché ai *tòpoi* dedicheremo i successivi capitoli (dal momento che il discorso sui luoghi comuni presuppone quello della metafora)²⁷, è opportuno illustrare attraverso tre sonetti l'immaginario che caratterizza le poesie sul Vesuvio, al fine di introdurre il lettore alle metafore e al lessico di questi componimenti, e mostrarne fin da subito la vicinanza con la scienza.

Cominciamo dal 1632, coi primi testi dedicati all'eruzione. Il lessico e le immagini delle poesie disastrose, infatti, raggiungono in breve tempo un alto livello di stereotipia, sia a causa della frenetica produzione editoriale, che ne determina la serializzazione, sia per le frequenti riscritture di autori diversi. Essi vengono quindi sostituiti o rinnovati nel giro di poche decine di anni, grazie all'ibridazione con altri linguaggi settoriali.

Se paragoniamo tre sonetti sul Vesuvio, quelli dei poeti capuani Francesco Antonio Tomasi e Francesco Matteo Adamo – entrambi inseriti a corredo di due poemi sul disastro del 1632 –, e quello del poeta avellinese Giuseppe Danussio – contenuto in una relazione in prosa sullo stesso tema –, è possibile evidenziare due elementi caratteristici di questa poesia: 1) la ricorrenza delle stesse immagini e degli stessi sintagmi, 2) la presenza di un forte realismo descrittivo.

²⁶ Cfr. Alfano, *La città delle catastrofi*, pp. 527-533.

²⁷ Giacché la metafora rientra sia nei tropi sia nelle figure della retorica classica (in particolare in Cicerone e Quintiliano che riorganizzano i *Topici* di Aristotele), è importante anticipare che in questo studio ci occupiamo soprattutto di metaforologia, cioè dello studio e della classificazione di determinate metafore (cfr. H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, a cura di M. V. Serra Hansberg, Bologna, il Mulino, 1969, p. 8). A questa analisi delle modalità figurative è associata una metodologia di tipo semantico che riassume in schemi i luoghi metaforici individuati, lungo il binomio metafora-topica individuato da Curtius (E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Macerata, Quodlibet, 2022). Il *tòpos* dei disastri, infatti, a cui è dedicato il terzo capitolo del libro, in quanto costante costruttiva delle poesie illustrate agisce sul piano sintagmatico della figura, e si configura come un luogo di relazioni metaforiche.

Francesco Antonio Tomasi,
Al Vesuvio

Correr di fiamme qui torrenti, e fiumi, / E fumi e fiamme esser in un congiunti, / Cader lo liquido foco in giù dai monti / Sovra alzar nubi di sulfurei fumi, / Tremer la Terra, il Ciel non darne lumi. / Piover ceneri, e pietre, e secchi fonti, / Anzi i flutti del mar ceder sì pronti / Al gran foco, e mostrar, che fiamme spumi. / Nuovi fiumi sgorgar rapidi, e crudi, / Ed alzar si il terren sopra dei tetti, / Adequersi li monti, e le paludi, / Strage di genti, di Cittadi, e Ville, / Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti / Forse d'udire il suon d'ultime squille²⁸.

Francesco Matteo Adamo,
Al Vesuvio

Ecco dal cavo sen sulfurea vampa, / bituminosa fiamma, atro vapore, / sassi avampanti e fulminante ardore: / scopia Vesuvio omai tartarea lampa. / Arde il suol, bruggia l'aria, e 'l mare avampa, / cener fiocca dal ciel d'atro colore, / quasi volesse dir: – Marmoreo core, / sei mortal, niun uomo da morte scampa –. / La cinnerizia nebia in alto ascende, / gitta l'ardente arena, erge splendente / fatta dal sol la chiara cima al cielo. / Acciò tu impari di squarciare il velo / che copre l'alma tua d'inique bende e drizzi / al vero Dio l'umil tua mente²⁹.

Giuseppe Danussio, *Al Vesuvio*

Fremiti, denso fumo e nebbia oscura, / Muggiti, terremoti, e fiamme ardenti, / Sulfurei globi, e insiem' lampi splendenti, / Tenebre, che 'l bel giorno anco ne fura. / Pietre volar, piover arena impura, / Tuoni, saette, e ceneri cocenti; / Fuoco bituminoso, acque bollenti, / Piogge, che fanno disusata arsura. / Lagrime, con sospiri, e strage, e morte, / Voci, stridi, singulti, urli e clamore, / Genti brugiate, Terre arse e absorte. / Per le gran colpe tue, o peccatore / Con giusto sdegno sono (ahi dura sorte) / Dal Monte del Vesuvio uscite fuore³⁰.

Portiamo l'attenzione sulla *descriptio* dei tre sonetti³¹; nel primo si evidenziano i seguenti lessemi: *fiamme* (3 ricorrenze); *torrenti*; *fiumi* (2 ricorrenze); *fumi* (2 ricorrenze); *pietre*. Da essi si costruiscono tre sintagmi: *liquido foco*; *sulfurei fumi*; *secchi fonti*. Da questi sintagmi derivano altrettante immagini: «correr di fiamme (...) torrenti, e fiumi, e fumi e fiamme esser (...) congiunti»; «cader lo liquido foco»; «piover ceneri, e pietre, e secchi fonti».

²⁸ F. A. Tomasi, in *Il Vesuvio fiammeggiante*, Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 6.

²⁹ F. M. Adamo, in *L'avampante ed avampato Vesuvio in ottava rima*, Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 4.

³⁰ G. Danussio, in *Breve discorso dell'incendio del Monte Vesuvio et dei suoi effetti. Per il molto reverendo D. Camillo Volpe*, Napoli, Lazzaro Scoriggio, 1632, p. 6.

³¹ Come spiegheremo, la nostra analisi dei testi segue la ripartizione del sonetto barocco individuata da Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*. Essa risulta così strutturata: *descriptio*, narrazione o esposizione della situazione principale; graduale iperbolizzazione della stessa; *récit*, inserto mitico che rimanda alla tradizione religiosa e/o letteraria; *pointe*, la chiusa epigrammatica che riassume il significato del testo.

Nel secondo sonetto si segnalano lessemi identici o molto simili (spesso sinonimi) a quelli di Tomasi: *fiamma*; *vampa*; *ardore*; *cenere*; *vapore*; *sassi*. Su di essi si costruiscono i sintagmi: *sulfurea vampa*; *bituminosa fiamma*; *atro vapore*; *sassi avampanti*; *fulminante ardore*. Da questi sintagmi derivano le immagini: «arde il suol»; «bruggia l'aria»; «'l mare avampa; cener fiocca (...) d'atro colore»; «la cinerizia nebbia (...) ascende»; «gitta l'ardente arena».

Nella terza poesia, infine, si notano: *fiamme*; *fumo*; *nebbia*; *ceneri*; *tuoni*; *pietre*; *piogge*; *globi*. Da queste parole derivano i sintagmi: *denso fumo*; *nebbia oscura*; *fiamme ardenti*; *sulfurei globi*; *lampi splendenti*; *fuoco bituminoso*; *ceneri cocenti*. Le immagini che si creano su questi abbinamenti sono: «pietre volar»; «piover arena impura»; «piogge, che fanno disusata arsura»³².

Le tre porzioni di testo dimostrano come questi componimenti si basino su un lessico condiviso – una caratteristica che accomuna anche le opere in prosa del disastro –, ma soprattutto come la combinazione di determinati sostantivi e aggettivi risponda a una precisa istanza di realismo: donare al lettore una rappresentazione vivida del fenomeno descritto. Questa caratteristica, che è regolata dall'*enargheia* – la legge retorica che permette di ‘porre le cose davanti agli occhi’ –, si basa su un’attenta disposizione delle figure retoriche.

Il funzionamento dell'*evidentia* (altro nome con cui è conosciuta l'*enargheia*) è infatti reso possibile dalle metafore. È la metafora – nelle otto tipologie della teoria secentesca – a rendere vividi i concetti dei poeti, e dunque percepibili ai sensi del lettore. Il meccanismo che si trova alla base di questo processo figurale è un punto nodale per comprendere la poesia dei disastri, giacché la disposizione delle immagini è nel Seicento il cruccio di numerosi teorici, e una regola consolidata vuole che il poeta lirico non faccia utilizzo di metafore «troppo comunali», ovvero banali, stereotipate dall'uso eccessivo³³.

Il paradosso risiede tuttavia nel fatto che il lessico e l'immaginario catastrofico trovino proprio nella stereotipia la loro maggiore fonte di invenzione, sia perché assistiamo a una sovrapproduzione di questi testi, sia perché essi si basano su un linguaggio codificato nei secoli precedenti. Il problema, quindi, si rivela di non facile risoluzione.

³² Sulla stereotipia della scrittura dei disastri nel XVII secolo cfr. F. Montuori, *Voices of the "totale eccidio". On the Lexicon of Earthquakes in the Kingdom (1456-1784)*, in *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, edited by D. Cecere et alii, Roma, Viella, 2018, pp. 41-72. Sul realismo descrittivo di questi versi, che realizzano immagini decisamente icastiche, cfr. R. Gigliucci, *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

³³ Si rimanda almeno a P. Sforza Pallavicino, *Arte dello stile*, XVII, Roma, Corbellotti, 1647, pp. 128-130. Cfr. anche *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 163-168.

Per cominciare a fornire una risposta è utile fare un salto in avanti di trent'anni, e mostrare come la poesia napoletana trovi lo strumento di rinnovamento delle immagini nella scienza, così da poter in seconda istanza analizzare le teorie secentesche che regolano sia questo meccanismo di scambio tra linguaggi settoriali, sia la funzione delle immagini generate da tale congiunzione.

3. *Immaginario poetico e lessico scientifico.*

Per introdurre il discorso sulla metafora nella poesia dei disastri, è opportuno segnalare alcuni fattori che mettano in evidenza il legame tra scienza e poesia nel XVII secolo. In questo tipo di lirica, infatti, la congiunzione tra linguaggio poetico e linguaggio scientifico rivela un livello di analisi molto profondo.

Il prodotto che qui esaminiamo è di fatto poesia lirica, un tipo di poesia che si focalizza sull'io e sui moti psicologici del parlante. Esso, tuttavia, tematizza le calamità della natura, e dedica grande importanza alla speculazione sul funzionamento di un dato fenomeno. Ci troviamo, dunque, di fronte a un tipo di scrittura ibrida, che rinnova il discorso sul rapporto scienza-poesia nel Barocco.

Come hanno dimostrato numerosi studiosi negli ultimi anni, la dualità del binomio arte-scienza nel Seicento, tra lingua poetica e lingua scientifica, è una questione sempre aperta³⁴. Essa ha tuttavia bisogno di due preliminari specifiche per affrontare il ruolo che la metafora ricopre nelle poesie sul disastro.

Innanzitutto, va ricordato che nel Seicento la lingua scientifica non solo comunica con quella poetica in quanto «forza attivamente interagente», ma addirittura che essa funge da bacino di arricchimento del lessico. In seconda istanza è da considerare che la lingua letteraria e quella scientifica risultano in questo periodo «strumenti diversi di più approfondita penetrazione del reale»³⁵, e che sono entrambe connotative.

C'è da specificare, inoltre, che quello scientifico non è un linguaggio «settoriale» ma entrambi, il letterario e lo scientifico, «sono modi di rappresentazione di oggetti esistenti a livelli più profondi di quello delle apparenze quotidiane»³⁶. Essi, dunque, sono aperti alla mescolanza, in quanto

³⁴ Cfr. V. Bonito, *L'occhio del tempo. L'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, Bologna, Clueb, 1995; Altieri Biagi, *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, soprattutto le pp. 417 sgg.; E. Raimondi, *La strada verso Xanadu*, in Id., *Scienza e letteratura*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 294-297; G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Milano, Mondadori, 2000², pp. 314-319.

³⁵ Altieri Biagi, *Lingua della scienza fra Seicento e Settecento*, p. 423.

³⁶ *Ibidem*.

strumenti di indagine della cultura enciclopedica del Barocco internazionale, e di quello meridionale in particolare.

L'analisi della metafora nei testi sul disastro, che è alla base del nostro ragionamento su poesia e scienza, evidenzia tale affinità, dal momento che l'ibridazione tra lingua poetica e lingua scientifica si verifica in poesia attraverso l'utilizzo delle immagini, e nello specifico attraverso la seconda categoria individuata da Tesauro nella sua coeva teoria della metafora: l'analogia³⁷.

L'analogia barocca, o 'metafora per analogia', non è soltanto una risorsa poetica, ma in quanto strumento di analisi della realtà, è da sempre un procedimento conoscitivo utilizzato dalla scienza. Essa serve alla spiegazione di fenomeni sconosciuti, di cui fornisce elementi di paragone che ne aiutino la comprensione.

Il risultato di questo ragionamento è che a due tipologie di linguaggio corrispondono altrettanti tipi di analogia, una scientifica, e l'altra letteraria (nello specifico *poetica*). La differenza tra i due meccanismi analogici, tuttavia, non è per niente scontata. Se infatti entrambe le figure sono funzionali all'attività conoscitiva, allora l'elemento di distinzione tra esse riguarda il processo di funzionamento, e cioè le immagini che il loro utilizzo contribuisce a creare.

Se l'analogia scientifica ha una funzione comunicativa, e permette una più facile fruizione di leggi e precetti relativi alla natura, quella poetica al contrario complica lo spettro del reale, frammentandolo e diramandolo in una plurima raggiera di significati³⁸. Seppure entrambe partano spesso da immagini in comune, ad esempio quella della peste paragonata al drago alato (che è figura frequentissima, e risale a Galeno), l'analogia poetica conduce allo spazio del mito e della finzione³⁹.

Vediamone un esempio:

³⁷ Cfr. E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Torino, Sinibaldo, 1654, pp. 159-161.

³⁸ Cfr. M. L. Altieri Biagi, *Venature barocche nella prosa scientifica del Seicento*, in *I capricci di Proteo. Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 507: «Da un punto di vista storico-linguistico il Seicento è stato definito 'il secolo della sicurezza e dell'espansione'; in effetti esso si caratterizza per la floridezza lessicale, per la varietà e disponibilità delle strutture sintattiche, per l'acuito interesse agli aspetti del *significante*. Lo stimolo fondamentale all'espansione lessicale viene dall'insorgere di nuove necessità comunicative: prima fra tutte l'esigenza di specializzare in *sottocodici* il *codice* della lingua italiana, soprattutto in quei settori che, fino a quel momento, si erano serviti esclusivamente o prevalentemente del latino».

³⁹ Per una definizione del processo analogico esso è, secondo Altieri Biagi, *La lingua della scienza*, p. 426: «L'instaurazione di un rapporto fra due oggetti o fenomeni diversi, aventi però sufficienti elementi in comune da rendere non-pertinente il rilievo delle diversità».

Federigo Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli. Al padre Niceforo Sebasto, agostiniano*

Sovra carro funebre
 con tartareo flagello i draghi alati
 furia di Flegetonte agita a volo.
 De l'enfiate palpebre
 ai guardi infetti e de la bocca ai fiati, 5
 d'ossame imputridito ingombra il suolo.
 Spettatrice di duolo
 fassi l'Esperia, e di conforti esausto,
 di tragedia fatal teatro infausto.
 Indomito veleno 10
 per le viscere altrui serpe baccante,
 mentre qual idra il suo livor propaga;
 sul margine tirreno
 con pestifero stral parca anelante
 di popolo infinito i petti impiaga; 15
 con tante morti appaga
 gli sdegni suoi, che di tristizia gonfi
 erge in orride bighe i suoi trionfi. (...) ⁴⁰

Nella canzone del medico e poeta Federigo Meninni, di cui presentiamo la prima strofe⁴¹, l'analogia dell'epidemia coi *draghi alati*, che spirano sulla folla il *tartareo flagello*, serve a due scopi: il primo è fornire un'immagine concreta a un male la cui origine è ignota; il secondo è inserirsi nello sfondo mitologico del Vesuvio, che dall'eruzione del 1631 costituisce in questi testi il principale elemento di paragone.

Limitandoci a questa porzione della poesia – riprodotta integralmente nella citata antologia dedicata alle *Tre catastrofi* –⁴², il testo di Meninni è utile per continuare il discorso sui dispositivi figurati. Il ragionamento sul meccanismo analogico va infatti ampliato alla metafora *tout court*, ovvero a tutte le tipologie di figure che essa ricopre nel Seicento.

Come ha dimostrato Maria Luisa Altieri Biagi in uno studio sul rapporto tra scienza e poesia nel XVI secolo, la metafora «agisce per proliferazione semantica della parola», ed è legata al linguaggio della scienza da un'idea di

⁴⁰ F. Meninni, *Poesie*, Napoli, di Fusco, 1669, pp. 131-134.

⁴¹ Il testo intero è consultabile in G. Ferrero, *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 131-137.

⁴² Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, pp. 131-134. Cfr. anche A. Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri. Antologia di liriche del Meridione barocco*, Roma, Carocci, 2022, pp. 110-114.

rinnovamento del lessico. Ciò significa che quando un poeta si trova di fronte a «metafore morte», figure logorate dall'uso, queste possono rinnovarsi con la sostituzione di una parola ripresa dal linguaggio scientifico⁴³.

Per fare un esempio, basti pensare nella poesia disastrosa alla frequentissima metafora della montagna partoriente, o più in generale all'interpretazione delle catastrofi come il *parto calamitoso* del Vesuvio⁴⁴. Essa si costruisce su parole come *ventre, viscere, grembo*: fa in breve sempre riferimento alla parte addominale del corpo umano.

In un sonetto di Antonio de' Rossi sulla seconda eruzione vesuviana l'immagine, a questa altezza cronologica già ampiamente utilizzata (e dunque stereotipa), è riportata nel modo seguente:

Sotto gelida rupe oppresso, e chiuso.
Di sdegno ardendo il fier Vesevo, e d'ira,
Scuote l'aspra cervice, e' in suon confuso
Globi, al Ciel, di faville avventa; e spira⁴⁵.

Cervice è un *hapax* nelle poesie del disastro, sebbene abbia lungo utilizzo letterario, lo troviamo ad esempio in Dante («Che la cervice mia superba doma»), in Tasso («Si scuote la cervice alta e superba»), in Marino («La superba cervice in alto drizza»)⁴⁶. In queste riprese il termine ha sempre il significato di 'collo'. È tuttavia attestato come nel Seicento cervice fosse anche

⁴³ Altieri Biagi, *Venature barocche*, p. 509. Cfr. anche A. Battistini, *Le risorse conoscitive ed estetiche della metafora*, in *La metafora tra letteratura e scienza. Convegno di studi dell'Università di Bari Aldo Moro, 1-2 dicembre 2005*, Servizio editoriale universitario, 2006, p. 33.

⁴⁴ Cfr. N. Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*, Napoli, di Fusco, 1668. Per esempi poetici si rimanda a L. Stellato, *Sonetto*, in *Il Vesuvio fiammeggiante*, Napoli, Roncagliolo, 1632, p. 12, vv. 12-14: «Sulforea nube ecco dal ventre sferra, / Che gravida di fiamme in ogni loco / Il grembo a mille fulmini disserra», e a D. Benigni, *Sonetto*, in U. Giorgi, *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*, Roma, Corbelletti, 1632, p. 76, vv. 1-2 (oggi a cura di A. Perrone – C. Borrelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021): «Or, che dal grembo suo con nube oscura / Orgoglioso Vesuvio altri minaccia». Altri testi saranno presentati nel corso del ragionamento.

⁴⁵ A. de' Rossi, *Sonetto 14*, in Id., *Sonetti*, Napoli, Mollo, 1661, p. 12, vv. 1-3 (oggi a cura di L. Montella, Salerno, Edisud, 2012). L'utilizzo del termine *cervice* nel significato di 'utero' risulta attestato già a partire dalla scienza anatomica del primo Seicento, <http://www.gdli.it/JPG/GDLI03/00000016.jpg> (12/2022).

⁴⁶ Dante Alighieri, *Purgatorio*, XI, v. 53 (ed. a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 2021), Giambattista Marino, *Adone*, IV, 142, v. 5 (ed. a cura di E. Russo, Milano, BUR, 2018), Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, IX, 75, v. 6 (ed. a cura di F. Tomasi, Milano, BUR, 2009). Nei tre casi citati siamo di fronte a una catacresi, cfr. Frare, *Contro la metafora. Antitesi e metafora nella prassi e nella teoria letteraria del Seicento*, pp. 548 sgg.

parola scientifica, giacché presente nelle prose del medico Antonio Vallisneri per indicare la cervice uterina⁴⁷.

Poiché de' Rossi possiede il più ampio campionario di poesia scientifica sulle catastrofi, e poiché l'utilizzo di un *hapax* serve a rinnovare la stereotipia delle immagini, è probabile che questa sia una ripresa scientifica e non letteraria. Soprattutto perché risulta decisamente particolare il mutamento di una singola parola in un'immagine che è tra le più frequenti della poesia secentesca.

Se dunque la letteratura, com'è noto a partire dagli studi di Franco Croce e di Giovanni Getto⁴⁸, penetra nel linguaggio della scienza ampliandone l'immaginario delle 'cose della natura', la scienza al contrario si inserisce nella poesia con il prestito di lemmi estremamente specifici, che aiutano a rinnovare metafore logorate dall'*usus scribendi*.

È tra l'altro Giulio Cortese, poeta e naturalista napoletano dell'ultimo Cinquecento, a spiegare come la scienza fornisca alla poesia le parole per rinnovare i concetti. Secondo Cortese – alle cui teorie dedichiamo gran parte del secondo capitolo –, «le scienze», se accostate con accortezza alla poesia, «saranno (...) ottime occasioni per generare concetti nobili».

Ciò avviene perché «le scienze non solo arricchiscono la poesia», come abbiamo anticipato per il rinnovamento degli stereotipi, ma anche perché la scienza «apporterà agli intelletti cose nuove», giacché se «l'uomo dotto poetizza (...) la scienza che possiede gli porgerà i concetti al cielo, et alle stelle (...) et al fuoco (...). La onde facilmente concepirà come fertile concetti nobili et singolari»⁴⁹.

È chiaro come il ragionamento di Giulio Cortese si adegui in modo perfetto alla poesia dei disastri. Utilizzando un'altra volta le parole del filosofo, infatti, è possibile confermare che questa particolare forma di lirica è una tipologia di scrittura ibrida. In essa «la scienza servirà per l'esplicatione» (giacché la lirica è per sua natura «vaga»), e la poesia fornirà le immagini su cui costruire «le descrizioni» del fenomeno naturale⁵⁰.

4. *Metafora e analogia come strumenti di indagine della Natura.*

Gli *Avvertimenti* di Giulio Cortese non sono l'unico scritto del poeta-filosofo dedicato alla teoria di una poesia lirica e scientifica, né rappresentano il

⁴⁷ *GDLI*, vd. cervice.

⁴⁸ Croce, *Tre momenti del barocco letterario* (specificamente la sezione dedicata ai poeti barocchi moderati), e Getto, *Il barocco letterario in Italia* (in particolare il capitolo *La prosa scientifica*).

⁴⁹ Cortese, *Avvertimenti del poetare*, pp. 5-7.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 6.

suo lascito teorico più importante. È infatti utile ricordare come nelle successive *Prose* del 1592 (pubblicate in appendice alle *Rime*) Cortese approfondisca il discorso tra scienza e poesia attraverso il dispositivo metaforico⁵¹.

In questa sezione del libro ci interessano in particolar modo due affermazioni del filosofo e scienziato napoletano. La prima è presa dal *Dialogo delle figure*, e riguarda il fine dell'imitazione poetica: essa serve, infatti, a «rappresentare i fenomeni naturali». La seconda affermazione viene dal *Dialogo dell'imitazione e dell'invenzione*, e riguarda l'utilizzo delle figure retoriche, le quali servono a «discoprire le cose incognite»⁵².

Entrambe le riflessioni sono utili al ragionamento sulla poesia dei disastri, giacché questo tipo di scrittura supplisce attraverso le immagini alla inesprimibilità di un evento traumatico (com'è appunto una calamità naturale). Inoltre, poiché la rigida codificazione del genere lirico non possiede gli strumenti (o meglio le parole) per esprimere un fenomeno nuovo, è chiaro come i concetti della poesia barocca si rivelino il mezzo adeguato alla rappresentazione di ciò che è ancora ignoto. Prima di arrivare a questa conclusione è tuttavia utile fare un passo indietro, e guidare il discorso con l'aiuto di esempi.

In questa sezione del libro riteniamo opportuno illustrare alcune poesie astrologiche a tema catastrofico, legate cioè all'influsso che i fenomeni celesti hanno sulle catastrofi naturali⁵³. In particolare risultano funzionali al ragionamento su metafora e scienza i sonetti di due poeti legati all'Accademia degli Investiganti: Antonio de' Rossi e Pirro Schettino.

Illustriamone il primo:

Sonetto 16: eclissi del 1660, novembre, presaga di inondazioni e sterilità

Langue immortal, che col perpetuo giro
 le vicende del Mondo in sé racchiude;
 su queste rupi inorridite, e nude
 divora il giel, che gli Aquiloni ordiro.
 Gli usci del Ciel, Febo, e Saturno apriro,
 onde umor tempestoso in giù trasude,

5

⁵¹ Cortese, *Prose*.

⁵² Cortese, *Delle figure*, e Id., *Dell'imitazione e dell'invenzione*, in Id., *Prose*, p. 8, p. 5. Sul funzionamento del principio di imitazione nella letteratura secentesca si rimanda a N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997. Per lo stesso principio, riferito ai testi di Cortese, cfr. B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del '500*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970, pp. 234-237.

⁵³ Sul legame tra astri e disastri cfr. Montuori, *Voices of the "totale eccidio"*.

e lo scorpio avventar l'oblique, e crude
 branche su questi, ebro di sdegno, io miro.

Al Messagier de' favolosi Numi,
 scuote i torbiti vanni il segno istesso
 perché i campi a inondar s'alzino i Fiumi.

10

Veggio il fervido Marte, anch'ei depresso;
 fia, ch'atri nemi indi avvenir, presumi;
 e vaste piogge, le steril messe appresso⁵⁴.

Il testo di Antonio de' Rossi, membro della Congregazione *De Propaganda Fide* di Napoli, e poeta vicino all'Accademia degli Investiganti, ci illustra i pianeti che secondo le credenze del tempo sono legati agli eventi catastrofici, sebbene egli si opponga con forza a questa interpretazione⁵⁵.

L'evento a cui l'autore si riferisce è un'eclissi verificatasi tra il 2 e il 3 novembre dell'anno riportato nel paratesto, come ricostruito da Luigi Montella. Tuttavia, la curiosità sta nel fatto che, essendo il sole sotto la linea dell'orizzonte, il fenomeno non poteva essere visibile da Napoli, dove presumibilmente si trovava il poeta, né da altre parti d'Italia. Con molta probabilità, pertanto, l'annuncio dell'accadimento fu ricavato dalla circolazione delle notizie astronomiche che in quel tempo erano seguite con particolare interesse⁵⁶.

Per quanto riguarda il linguaggio, il testo manifesta lo stesso realismo dei sonetti vesuviani analizzati nel secondo paragrafo⁵⁷, cioè l'applicazione di un linguaggio naturalistico e fortemente speculativo a fenomeni che, sebbene del tutto naturali, sono considerati al di sopra del mondo fisico. Esso inoltre è fitto di riferimenti alla tradizione dei poemi scientifici, basti notare il sintagma *usci del ciel* (v. 5), che è tessera lucreziana, traduzione dei *claustra portarum naturae* (*De rerum natura*, I, 71)⁵⁸.

⁵⁴ Montella, *I sonetti di Antonio de' Rossi*, p. 123. Per testi che insistono sulla relazione tra pianeti, stelle e calamità naturali cfr. il sito web <http://www.biblioastrology.com/it/Indici.aspx> (12/2022).

⁵⁵ Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, p. 105.

⁵⁶ Questa osservazione serve a rafforzare il ragionamento sulla vicinanza dei testi in prosa con le poesie del disastro, ed è un'utile conferma dello stretto rapporto tra scienza e poesia. Nel secondo capitolo dimostreremo che vi sono casi di 'riscrittura' molto simili, e precedenti al sonetto di de' Rossi: ad esempio l'*Ode al Vesuvio* di Fontanella, che riscrive intere sezioni dei trattati scientifici sull'eruzione vesuviana del 1631.

⁵⁷ Cfr. Gigliucci, *Realismo barocco*. Per un'analisi specifica del linguaggio dei poeti Investiganti cfr. anche Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, pp. 809-1094.

⁵⁸ È utile ricordare che il *De rerum natura* viene riscoperto nel 1417, e attesta più di 50 edizioni fino al 1695 (edizione oxoniense). Possiamo dunque essere certi di una sua ampia fruizione da parte dei poeti barocchi.

Per quanto riguarda le immagini, questo sonetto rivela uno stretto legame con un noto *Discorso dell'eclissi* del filosofo Tommaso Cornelio – il fondatore dell'Accademia investigante –, letto all'Accademia degli Oziosi nel 1652⁵⁹. Il *Messaggier dei favolosi Numi* (v. 9), ad esempio, Mercurio, è tra le «stelle» che secondo Cornelio influiscono sulle eclissi, insieme a quella di Venere (nel sonetto richiamata da un *Marte depresso*, v. 12), e a *Saturno* (v. 5). Questi infatti «congiungendosi col sole» (*Febo*, v. 5) «nella parte stessa del Zodiaco» (*lo scorpione*, v. 7) vanno a «schifarne l'incontro» con la terra (pp. 29-31 del discorso).

Tale coincidenza tra due generi editoriali distanti non deve stupire, poiché i prodotti letterari del Seicento meridionale sono caratterizzati da una forte interdiscorsività⁶⁰, e il testo di de' Rossi è solo un esempio tra altri numerosi⁶¹. È tra l'altro lo stesso Cornelio, in apertura del *Discorso*, a chiarire che in questo testo utilizza lo «stile (...) degli uomini letterati», il linguaggio «sublime» della poesia, pur non venendo meno al «precetto» di scrivere un'opera scientifica⁶².

Questo passaggio astrologico serve a dimostrare come la congiunzione di scienza e poesia sia nella letteratura del disastro un percorso a doppio senso. La scienza entra nella poesia ampliandone le possibilità del lessico, e la seconda penetra nella scienza attraverso l'espansione metaforica, avvalendosi del suo repertorio di immagini⁶³.

Le soluzioni stilistiche dei testi illustrati confermano tale idea di lettura, e dunque l'ipotesi di una poesia dei disastri che utilizza la metafora come strumento di realismo aggiunto. È infatti importante evidenziare come per

⁵⁹ T. Cornelio, *Discorso dell'eclissi*, Napoli, Camillo Cavallo, 1652.

⁶⁰ Cfr. C. Segre, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo – I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28. Per interdiscorsività si intende in questo caso il reimpiego in poesia di «codici» e «sottocodici» di linguaggi settoriali.

⁶¹ Riportiamo come esempi i versi di due componimenti di inizio e di fine secolo: Giambattista Marino, *Tempesta in bonaccia*, in Id., *Rime*, 1614 (ed. a cura di O. Besomi, Modena, Panini, 1993, p. 70): «Tinser l'aria di notte oscure Eclissi, / Piogge e nembi scoccò l'arco celeste, / E rimbombar da quelle parti e queste / (Eco de l'Universo) il tuono udissi». G. Lubrano, *Terramoto terribile accaduto in Napoli nel 1688*, in Id., *Scintille poetiche*, 1692 (cfr. Alfano – Barbatto – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, p. 132): «La Terra anco è mortal: trema e si scote / di parletico umor turgida il seno, / e se le pesti sue smaltir non puote, / trasuda in zolfi e bollica in veleno. / Di astrolaghi presagi al guardo ignote / le vertigini occulta; e al ciel sereno, / quando l'acque nel mar dormono immote, / tanto imperversa più quanto vien meno». Un'attenzione specifica al rapporto tra testi del disastro in prosa e in versi si trova nel capitolo II *Fictio e realtà*.

⁶² Cornelio, *Discorso dell'eclissi*, p. 17.

⁶³ Cfr. Bonito, *L'occhio del tempo*, pp. 73-74.

e basta appresagire il fato estremo
eclissato da sdegno esser due stelle⁶⁷.

La poesia di Schettino descrive un'eclissi del 1654, e come nel caso del sonetto di de' Rossi la progressione del discorso si sviluppa attraverso le immagini, dunque attraverso i concetti (cioè le metafore): «la suora infesta» (v. 1), «d'inesorabil fato ire future» (v. 4), «occhio del ciel» (v. 5)⁶⁸, «pavide cure» (v. 8), «seppellisca i suoi rai» (v. 11), «eclissato da sdegno» (v. 14).

A confermare questa lettura è inoltre la struttura sintattica in cui le figure retoriche si inseriscono, il modo in cui esse costruiscono il ragionamento. Si tratta infatti di uno schema simmetricamente ordinato di antitesi, che ripartisce quasi ogni verso in due emistichi contrapposti. Tale assetto dispone i lessemi chiave del testo in coppie parallele, e fornisce loro in questo modo maggiore rilievo: «luce (...) oscure»; «spavento comun (...) pavide cure»; «minacci ire... nulla temo», ecc.

Se riattraversiamo i sonetti di de' Rossi e di Schettino, con una terza poesia che ugualmente comunica col *Discorso* di Cornelio, risulta evidente come la strutturazione del discorso poetico in formule antitetiche – che ampliano e rendono ambiguo il significato delle analogie –, sia una tendenza consolidata in questa tipologia lirica⁶⁹:

- Biagio Guaragna Galluppo, *Si confuta l'opinione*: «Il Ciel (...) / di sinistre influenze, / di stragi, e pestilenze / un erario mortal nasconde in seno / e quei suoi lumi aurati (...) Fioccan di mali un nembo»⁷⁰. Cornelio, *Discorso*: «[il Cielo] avrebbe il cielo apportato fierissime pestilenza (...) veduti i minaccevoli segni della luna».

⁶⁷ P. Schettino, *In occasione di un'eclisse del sole succeduto a' 12 agosto 1654*, in *Pirro Schettini e l'antimarinarismo*, a cura di V. Caravelli, Cosenza, Brenner, 1993, p. 32. Cfr. anche P. Schettino, *Poesie*, a cura di V. Giannantonio, Firenze, Olschki, 1999, p. 78.

⁶⁸ «Occhio del cielo» (v. 5) è un sintagma dell'umanista napoletano M. Stellato, *Zodiacus vitae*, 1536, IV, v. 10 («oculus mundi»). Esso è utilizzato anche in un'elegia del poeta metafisico R. Crashaw, *In nocturnum et hyemale iter infantis Domini (CLXXVI)*, in Id., *Epigrammatum Sacrorum Liber*, 1634, vv. 41-45: «oculus coeli».

⁶⁹ Apparirà evidente al lettore che questa struttura sintattica richiami con forza il petrarchismo. Gli Investiganti, come anticipato, vedono in Petrarca il modello a cui rifarsi in opposizione al marinismo, nel tentativo di fondare un nuovo canone della poesia tardo-barocca. Cfr. Riga, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento*, p. 20, e Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia nella letteratura napoletana*, pp. 836 sgg.

⁷⁰ Sul testo di Galluppo siamo intervenuti in A. Perrone, *La poésie des désastres entre science et religion. La culture encyclopédique du baroque méridional*, «Laboratoire Italien», XXVII (2023), pp. 1-14.

- Schettino, *In occasione dell'Eclisse*: «con portentosa eclisse (...) seppellisca i suoi rai». Cornelio, *Discorso*: «dopo l'apparizione di quelle due portentose comete, si vide il sole per lungo spazio di tempo purgato».
- de' Rossi, *Sonetto 16*: «Langue immortal, che col perpetuo giro le vicende del Mondo in sé racchiude (...) atri nemi indi avvenir (...) e vaste piogge, le steril messe». Cornelio, *Discorso*: «E chi potesse (...) riguardare le apparenze del mondo (...) vedrebbe eclissato e in profonde tenebre avvolto il sole»⁷¹.

Le porzioni di testo dei tre Investiganti illustrano molto chiaramente come le metafore in comune a prosa e versi si differenzino per la struttura sintattica del discorso. Esse restano analogie – o meglio ‘metafore per analogie’ –, in quanto strumenti di conoscenza della natura, ma assumono un significato diverso. È dunque evidente che per penetrare il discorso della metafora tra poesia e scienza bisogna intervenire non solo sul piano semantico di queste poesie, ma anche su quello della sintassi, e cioè della distribuzione nel periodo di quegli elementi semantici, che progressivamente rivelano uno schema di pensiero.

Per comprendere il ruolo della metafora nella costruzione e nell'organizzazione del sapere è innanzitutto necessario dimostrare che la disposizione delle immagini individuata in questi componimenti corrisponde a una precisa regola di *elegantia* della poesia secentesca, e solo secondariamente intervenire sui diversi modi di significare della ‘regina’ delle figure nel complesso sistema di segni barocco.

5. *Antitesi e pointe*.

L'interpretazione della metafora barocca come antitesi è abbastanza recente, e ha riscosso una grande adesione negli studi di retorica. Essa risale a Pierantonio Frare⁷², e ha il suo campo di applicazione nel *Cannocchiale aristotelico* di Emmanuele Tesauro⁷³.

Tesauro, com'è noto, cataloga otto tipologie di metafora⁷⁴. Ognuna di esse rientra nella struttura inventata da Aristotele delle quattro relazioni me-

⁷¹ I passi citati del *Discorso* di Cornelio sono, in ordine, p. 49, p. 26, p. 29. Quelli delle poesie sono: B. Guaragna Galluppo, *Poesie*, II, Napoli, Paci, 1680, pp. 62-70; Schettino, *Poesie*, p. 78; de' Rossi, *Sonetti*, p. 123.

⁷² P. Frare, *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale*, «Testo», XVII (1989), pp. 32-64; Id., *Contro la metafora*; Id., *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro*, in *The Sens of Marino. Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, edited by F. Guardiani, New York, Legas, 1994.

⁷³ Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*.

⁷⁴ Queste sono similitudine, analogia, catacresi, antitesi, *adynaton*, ipotiposi, sineddoche, metonimia. È interessante segnalare che la definizione della metafora ha visto impegnati a fine

taforiche⁷⁵: da genere a specie, da specie a genere, da specie a specie, per analogia o proporzione⁷⁶.

Sintetizzando il pensiero di Frare – su cui torniamo a breve –, la «metafora oppositiva» di Tesauro, o «metafora per il contrario»⁷⁷, rappresenterebbe la struttura portante della poesia secentesca italiana⁷⁸. Tuttavia, benché sia dimostrato che la metafora per analogia è effettivamente costruita su antitesi⁷⁹, l'interpretazione dello studioso non è sufficiente a spiegare la complessità di questa figura nei testi sul disastro.

La struttura oppositiva su cui si costruiscono le poesie disastrose rientra in un'architettura più ampia e articolata, che coinvolge sia il piano semantico, sia quello sintattico della metafora. Questa struttura si richiama alla forma epigrammatica del sonetto barocco – sebbene sia applicabile anche alle poesie lunghe –⁸⁰, e risponde a una precisa distribuzione delle figure nel testo poetico.

⁷⁵ 900 anche un gruppo di studiosi belgi (tra cui J. Dubois – F. Édelin). Per questi, in maggioranza linguisti, la metafora non è «una sostituzione di senso» (come vorrebbe ad esempio G. Conte, *La metafora barocca*, Milano, Mursia, 1972) quanto piuttosto il prodotto di «due sineddocchi», e cioè una metonimia (Gruppo µ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, a cura di M. Wolf, Milano, Bompiani, 1976, pp. 161 sgg.). Questa peculiare lettura della regina delle figure ci torna utile per la successiva analisi del testo di Lubrano.

⁷⁶ È utile sottolineare come anche Gracián, il teorico della metafora nella poesia spagnola, ricalchi la suddivisione aristotelica: cfr. *Agudeza y arte de ingenio: en que se explican todos los modos y diferencias de concetos*, a cura di G. Poggi, Palermo, Aesthetica, 2020. Nell'opera vengono introdotte quattro modalità di «conceptár»: correlazione, valutazione giudiziosa e sottile, ragionamento, finzione. Ognuna di esse comprende un dato numero di specie, la prima ad esempio pertiene alla proporzione, alla sproporzione, alla somiglianza, alla diversità, e così via. I capitoli dell'*Agudeza* dedicati alla metafora rispondono alla suddivisione di queste modalità: distinzione (proporzione, parità, somiglianza); gradualità (mistero, difficoltà, avversione); complicazione progressiva.

⁷⁷ Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 1998, 21, 1457b7, e *ibidem*, 21, 1457b9. Cfr. anche Aristotele, *Topici*, a cura di G. Colli, *Libro V*, in *Opere*, vol. II, Roma-Bari, Laterza, 1985, e *Retorica*, a cura di A. Plebe, *Libro III*, in *Opere*, vol. X.

⁷⁸ Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, pp. 187-189. La metafora per il contrario fa parte delle metafore comparative (similitudine e antitesi), e comprende le acutezze per opposizione e per decezione.

⁷⁹ Frare, *Preliminari ad una lettura del Cannocchiale*, p. 50.

⁸⁰ Tale interpretazione trova infatti conferma nella critica francese alla poesia italiana e spagnola del XVII secolo. Cfr. J.-L. Guez de Balzac, *Ceuvres diverses*, Paris 1644, *Introduction*: «Voi vedete come [*sc.* i poeti italiani e spagnoli] hanno rovinato tutto (...) sono loro che hanno introdotto le prime novità nell'eloquenza latina (...) che hanno scritto libri composti solo di antitesi e motti di spirito». La traduzione è nostra.

⁸⁰ Per un riscontro cfr. S. Errico, *Ode al monte Etna*, Messina, Brea, 1619, pp. 38-44.

Se analizziamo le poesie a tema tellurico dei due Oziosi Francesco Dentice e Pietro Casaburi Urries (la prima su un terremoto del 1661, la seconda sull'eruzione vesuviana dello stesso anno, che ha probabilmente causato la scossa), è possibile trarre un primo schema di lettura dell'apparato figurale di questi testi lirico-scientifici.

Francesco Dentice, *Moralità cavata da un terremoto*

*Generò nel suo sen la terra i venti,
che spiegano or tumultuose l'ali,
agitando con turbini letali
dell'immensa sua mole i fondamenti.*

Oda di Dio l'ambizion gli accenti, 5
che in fiere allegorie scopre a' mortali
che sotto il ciel, ne' centri lor fatali,
han moto pur gl'immobili elementi,

*Stolto mio core, or qual stabile altezza
sogni nella volubile fortuna 10
se un vento toglie al mondo ogni fermezza,
e moli eccelse ad eclissar la luna
ergendo, la sacrilega alterezza
trova la tomba ove sperò la cuna?*⁸¹

Pietro Casaburi Urries, *Per lo 'ncendio del Monte Vesuvio*

*Arde Vesevo, e con baccanti ardori
sputa in aria talor baleni ardenti,
maschera d'atri fumi i di lucenti,
uccide l'erbe a' campi, all'erbe i fiori.*

Crolla Cibele intorno, e co' pastori 5
seppelisce nel foco i bianchi armenti,
e di fiamme innalzando ampi torrenti,
voragini disserra a' suoi bollori.

*Reso del Ciel ministro, ha più d'un telo
contro alla Terra, onde d'oblio la copra, 10
mentre adugge ogni valle, arde ogni stelo.*

*Né fia stupor: d'un giusto Cielo è l'opra.
S'oprò monti la Terra incontro al Cielo,
or monti il Ciel contro la Terra adopra*⁸².

⁸¹ F. Dentice, *Delle poesie*, Napoli, Paci, 1667 (oggi in Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, p. 57).

⁸² P. Casaburi Urries, *Sirene*, Napoli, de Bonis, 1676 (oggi in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 120-121).

In questi testi, i versi messi in evidenza rappresentano la *descriptio* e la *pointe* (o chiusa epigrammatica) del sonetto barocco⁸³. Com'è evidente anche da una rapida lettura le due porzioni si strutturano su antitesi e analogie. Nel primo sonetto, quello di Dentice, abbiamo ad esempio l'analogia delle «ali» (v. 2) per descrivere il fenomeno dei venti sotterranei, che secondo la fisica aristotelica generavano eruzioni e terremoti⁸⁴. Nel secondo sonetto, di Casaburi, lo stesso procedimento è innescato per paragonare il fuoco del Vesuvio ai «baleni ardenti» (v. 2), dunque ai cieli infuocati⁸⁵.

Sul piano delle antitesi l'attenzione va portata soprattutto alla chiusa delle terzine, giacché questo segmento di testo permette di avanzare col ragionamento sull'ordine delle figure retoriche, e di evidenziare le regole di stile di questa poesia⁸⁶. È infatti da notare come negli ultimi sei versi si concentri un gran numero di immagini contrapposte. Per il testo di Dentice evidenziamo: «stabile altezza (...) toglie (...) ogni fermezza» (vv. 9-11); «trova la tomba (...) sperò la cuna» (v. 14). Per quello di Casaburi: «adugge ogni valle, arde ogni stelo» (v. 11); «terra incontro al cielo (...) ciel contro la terra» (vv. 13-14)⁸⁷.

La figura dell'antitesi è secondo Frare, che vi riconosce lo statuto di «metafora oppositiva»⁸⁸, l'unica delle otto tipologie metaforiche che «operando a cavallo tra *dispositio* ed *elocutio*, può essere assunta a simbolo di una retorica non mutilata», cioè intera nelle sue cinque parti⁸⁹. Inoltre, «stante l'equa-

⁸³ Cfr. Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 290-299. Sull'importanza della chiusa epigrammatica nella poesia barocca meridionale cfr. E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994², in particolare il capitolo *Tentativi di nuova periodizzazione della storia letteraria*.

⁸⁴ Aristotele, *Meteorologia*, a cura di L. Pepe, *Liber V*, Milano, Bompiani, 2003.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ È opportuno specificare che lo sfondo morale dei due sonetti, come si evince dalle chiuse ai vv. 9 sgg., non contrasta con la tesi di una poesia lirico-scientifica. Come abbiamo spiegato nel quarto paragrafo di questo capitolo scienza e religione sono entrambi metodi di conoscenza di una cultura enciclopedica, nonché strumenti di interpretazione della natura. Su questo argomento, che al momento non è utile all'analisi della metafora, rimandiamo a Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, e Id., *La poésie des désastres entre science et religion*.

⁸⁷ Il chiasmo che si forma tra i sostantivi degli ultimi due versi della poesia di Casaburi è detto chiasmo antitetico, o doppia antitesi (H. Lausberg, *Trattato di Retorica letteraria*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, p. 213); l'iperbole nei versi di Dentice è sintatticamente un'antitesi, ed è approfondita nel corpo del testo. Per quanto riguarda le frequenti risposdenze petrarchesche dei sonetti disastrosi, oltre a quanto detto nel primo paragrafo, si rimanda a Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, p. 263, nonché al volume *Petrarca in barocco. Cantieri Petrarcheschi. Due seminari romani*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, *passim*, e a Raimondi, *Rinascimento inquieto*, pp. 267-306: *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*.

⁸⁸ Frare, *Contro la metafora*, p. 14.

⁸⁹ P. Frare, *Il Cannocchiale aristotelico. Da Retorica della letteratura a letteratura della Retorica*, «Studi Secenteschi», XXXII (1991), pp. 33-63: 45. Cfr. anche G. Morpurgo Taglia-

zione *docere-delectare*, l'antitesi si rivela capace di (...) riunire, il gioviale e il giovevole»⁹⁰, risolvendo in questo modo uno dei maggiori problemi teorici del Cinque-Seicento: adattare ciò che è vero, e quindi utile, a ciò che è dilettevole, dunque persuasivo⁹¹.

La soluzione suggerita da Frare è ipoteticamente compatibile con la poesia dei disastri, dove il rapporto tra *fictio* e realtà è decisamente delicato, e dove si è visto come l'antitesi regga in buona parte la struttura dei componimenti esaminati. Questa chiave di lettura tuttavia non è sufficiente.

Sebbene l'antitesi sia equiparata già dalla fine del Cinquecento napoletano alle figure di pensiero, nel *Dialogo* dello Svegliato Pellegrino – dove viene definita un *concetto* –⁹², essa è ben lontana dal ricoprire il ruolo complesso della metafora nella poesia dei disastri. Ciò avviene perché l'antitesi agisce soltanto sul piano della sintassi, quando è invece necessario considerare il piano sintattico e quello semantico in maniera congiunta. Questa figura, in breve, è solo un tassello di un mosaico più grande, una vera e propria norma nella scelta e nella disposizione delle immagini.

Nei componimenti finora esaminati, l'antitesi di chiusura delle poesie disastrose è chiaramente inserita in uno schema articolato. In Casaburi Urries, ad esempio, il chiasmo oppositivo si rivela sul piano semantico un *adynaton* («or monti il Ciel contro la Terra adopra», v. 14), e in modo simile funzionano le antitesi nel sonetto di Dentice, che innescano nelle terzine una serie di iperboli: «or qual stabile altezza / sogni nella volubile fortuna / se un vento toglie al mondo ogni fermezza, e moli eccelse ad eclissar la luna / ergendo, la sacrilega alterezza / trova la tomba ove sperò la cuna?» (vv. 9-14).

Nei testi sulle eclissi di Schettino e di de' Rossi abbiamo ancora un'antitesi sul piano sintattico, e un'iperbole su quello semantico: «eclissato da sdegno esser due stelle» (v. 14); «e vaste piogge, le steril messe appresso» (v. 14). Nei tre componimenti vesuviani di Tomasi, Adamo e Danussio, la struttura oppositiva

bue, *Aristotelismo e barocco*, in Id., *Anatomia del Barocco*, Milano, Aesthetica, 2019, p. 127. Sull'importanza dell'*elocutio* nella poesia secentesca vedi il paragrafo successivo.

⁹⁰ Frare, *Il Cannocchiale aristotelico*.

⁹¹ Sull'opposizione tra vero e persuasivo nella retorica barocca cfr. E. Bellini – C. Scarpati, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990. Cfr. inoltre Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del '500*, soprattutto le pp. 250 sgg. del terzo volume.

⁹² Secondo Camillo Pellegrino, come evidenziato da B. De Luca (*Il concetto poetico*, Roma, Salerno Editrice, 2019), la novità della poesia barocca si rivelerebbe nel tentativo di «incorporare i fenomeni antitetici, l'*ornatus in verbis coniunctis*, nella sfera del concetto», ovvero nel permettere il passaggio dell'antitesi da figura di parola a figura di pensiero (p. 26). Sulla metafora come figura *lèxeos* e figura *dianótas* cfr. inoltre Conte, *La metafora barocca*, pp. 89-91.

della *pointe*, estesa per sei versi, è costruita su una lunga iperbole: «Nuovi fiumi sgorgar rapidi, e crudi, / Ed alzarsi il terren sopra dei tetti, / Adequersi li monti, e le paludi, / Strage di genti, di Cittadi, e Ville, / Già tu vedi Mortal, piangi, che aspetti / Forse d'udire il suon d'ultime squille» (vv. 9-14); «La cinerizia nebia in alto ascende, / gitta l'ardente arena, erge splendente / fatta dal sol la chiara cima al cielo. / Acciò tu impari di squarciare il velo / che copre l'alma tua d'inique bende e drizzi / al vero Dio l'umil tua mente» (vv. 9-14); «Lagrima, con sospiri, e strage, e morte, / Voci, stridi, singulti, urli e clamore, / Genti brugiate, Terre arse e absorte. / Per le gran colpe tue, o peccatore / Con giusto sdegno sono (ahi dura sorte) / Dal Monte del Vesuvio uscite fuore» (vv. 9-14)⁹³.

Da questi esempi è evidente che risolvere la complessità della metafora barocca nell'ottica dell'opposizione sia solo il primo passo di una paziente destrutturazione degli elementi sintattici e semantici che regolano il funzionamento delle figure retoriche nel Seicento⁹⁴. L'antitesi, l'iperbole, l'analogia – e va ricordato che l'iperbole è una metafora per analogia – sono tuttavia uno schema invariabile della poesia dei disastri, una norma di *elegantia*. Esse servono infatti a calibrare la chiusa ad effetto, cioè la *pointe*.

Come ha spiegato Mercedes Blanco-Morel, la *pointe* del sonetto barocco (il finale appuntito, l'*agudeza*) ha una funzione esplicativa del testo⁹⁵, e dona una percezione unitaria e simultanea delle relazioni metaforiche della poesia; essa è il segmento del sonetto in cui si rivela il senso del componimento⁹⁶. Nella lirica delle catastrofi, inoltre, la *pointe* è una configurazione che attraverso la

⁹³ Negli ultimi casi illustrati è corretto parlare di *pointe comme récit inseré* (Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 297-299). Da un punto di vista strutturale, infatti, l'iperbole è compresa in un inserto dialogato che spezza il monologo lirico dell'io. Cfr. anche Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 260-269, dove lo stesso meccanismo è compreso nella «agudeza por ficción».

⁹⁴ Al riguardo si rimanda alla lettura di M. J. Woods dei trattati secenteschi che maggiormente insistono sull'antitesi (in particolar modo l'acutezza per antitesi di Gracián e la già citata «metafora per il contrario» di Tesauro): Gracián, *Peregrini, and the Theory of Topics*, «Modern Language Review», LVIII (1968), pp. 1-22.

⁹⁵ Per un'utile storia semantica delle parole acutezza o *pointe*, insieme a termini spesso considerati affini come 'ingegno' e 'arguzia', si rimanda a Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 206-209, 272-273. È inoltre utile ricordare come queste parole siano inserite nel titolo di tre importanti trattati sulla metafora del XVII secolo: M. Peregrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellanno*, a cura di E. Ardissino, Torino, RES, 1997; Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*; Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*.

⁹⁶ Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 295-296. Sulla percezione simultanea di una poesia lirica cfr. C. Segre, *Tema/Motivo*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, *passim*, e J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, a cura di M. Grandi, Bologna, il Mulino, 1976, p. 263.

metafora finale innesca il *tòpos* dei disastri⁹⁷. È quindi importante fornire uno schema di interpretazione fisso alle relazioni metaforiche fin qui illustrate, per dimostrare come la metafora di chiusura delle poesie disastrose sia a tutti gli effetti una «sequenza narrativa ricorrente» (giacché è una struttura costante per circa sessant'anni)⁹⁸, un'invariante strutturale di lunga durata.

6. *Iperbole e adynaton: le regole di una nuova elegantia.*

Acclarata l'utilità di una chiave di lettura univoca della metafora nelle poesie sul disastro, va specificato che la nostra interpretazione della figura risiede nell'iperbole⁹⁹, o nella sua versione ampliata: l'*adynaton*¹⁰⁰. Per tale motivo è opportuno chiedersi come questa tipologia di metafora, che appartiene all'ambito dell'esagerazione, possa conciliarsi coi precetti di una poesia lirico-scientifica.

Abbiamo spiegato, attraverso Cortese¹⁰¹, come le immagini suppliscano in poesia all'inesprimibilità della catastrofe, un evento che è al contempo

⁹⁷ Se diamo per assodato che ci troviamo di fronte a un elemento figurale dominante – il tema della catastrofe –, il quale è caratterizzato sia da motivi ricorrenti – sequenze di immagini e sequenze verbali ripetute –, sia da una lunga estensione cronologica – la produzione di poesia disastrosa dal 1632 al 1690 –, allora è possibile parlare di un'elaborazione stabile e ricorrente degli elementi semantici dei testi esaminati, ovvero di un *tòpos* (cfr. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, a cura di M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 84-89, e N. Frye, *Anatomia della critica*, a cura di P. R. Clot – S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 110). Essendo inoltre la *pointe* il meccanismo che sorregge per intero questa struttura – ciò che dona una visione del significato –, e la metafora la sua costante costruttiva – il dispositivo che permette la distribuzione di tali elementi semantici –, allora è chiaro come la figura funga essa stessa da *tòpos* (cfr. G. Alonzo, *Periferia continua e senza punto. Per una lettura continuista della poesia secentesca*, Pisa, ETS, 2010, pp. 70-108). Sul legame metafora-*tòpos*, che viene trattato nel secondo capitolo, si rimanda anche a quanto scritto *supra*, pp. 7-11, attraverso Aristotele, *Topici*.

⁹⁸ M. Weil, *Comment repérer et définir le topos?*, in *La Naissance du roman en France. Topique romanesque de L'Astrée à Justine. Colloque organisé en mars 1988 à l'Université de Toronto en collaboration avec la Société d'analyse de la topique dans les oeuvres romanesques (SATOR)*, édité par N. Boursier – D. Trott, Paris-Seattle-Tübingen, 1990, pp. 123-137, oggi in J.-P. Dubost – M. Jeay, *Réfléchir le topos narratif*, «Topiques. Études Satoriennes», II (2016), pp. 1-17.

⁹⁹ Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, a cura di C. M. Calcante – S. Corsi, 3 voll., Milano, BUR, 1997, *Liber IX* (dove si delineano cinque tipi di iperbole: per il simile, per paragone, per metafora, per esagerazione, e *signis quasi quibusdam*), nonché Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 144-150. Per una storia dell'iperbole tra Manierismo e Barocco si rimanda a Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, pp. 163-164.

¹⁰⁰ Non esistono studi monografici sull'*adynaton* nella poesia del Cinque e del Seicento. Per una teoria di questa figura nella lirica italiana del XIII e XIV secolo cfr. S. Argurio, *Ars impossibilium. L'adynaton poetico nel Medioevo italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

¹⁰¹ Cortese, *Delle figure*, p. 8.

terribile e meraviglioso. Bisogna ora ragionare sul fatto che l'utilizzo dell'iperbole, in quanto metafora per analogia, serve esattamente a questo scopo: comprendere ed esprimere ciò che è straordinario, com'è appunto il caso di un cataclisma. La figura si rivela così non un semplice tropo dell'esagerazione, ma uno strumento di indagine¹⁰², e un modello di pensiero.

Questa interpretazione dell'iperbole come 'ipertropo' è di origine classica, e risale a Quintiliano¹⁰³. Essa arriva alla teoria della poesia cinque-secentesca attraverso Giulio Cesare Scaligero, in Italia¹⁰⁴, e attraverso Baltasar Gracián in Spagna¹⁰⁵. Entrambi i teorici dedicano numerose sezioni dei loro trattati alla teoria dell'esagerazione retorica, e individuano in essa i cardini di una poetica della meraviglia¹⁰⁶.

Nel Vicereame di Napoli, un territorio politicamente e culturalmente legato all'Impero Spagnolo¹⁰⁷, con Accademie di 'frontiera' che operano tra l'Italia e la Spagna¹⁰⁸, non è improbabile che la poesia del *Siglo de Oro* – di

¹⁰² Su questa interpretazione dell'iperbole barocca cfr. anche G. Genette, *Figure*, a cura di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1976, pp. 117-120. Per l'utilizzo dell'iperbole nei trattati scientifici sui cataclismi del XVII secolo si rimanda a due esempi: per l'eruzione vesuviana, al medico S. Falcone, *Discorso naturale delle cause et effetti causati nell'incendio del monte Vesevo*, Napoli, Beltrano, 1632; per la peste del 1656 allo scienziato G. Gatta, *Di una gravissima peste che nella passata primavera et estate depopolò la città di Napoli*, Napoli, di Fusco, 1659.

¹⁰³ Quintiliano, *Institutio*.

¹⁰⁴ G. C. Scaligero, *Poetices libri septem*, Lione, Antonio Vincenzo, 1561, libri III, IV, V. Cfr. anche R. M. Ferraro, *Giudizi critici e criteri estetici nei Poetices libri septem*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971, pp. 54-56, e C. D. Johnson, *The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2010, p. 74.

¹⁰⁵ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 147-149. È utile ricordare che sebbene in Tesauro l'iperbole non ricopra la stessa importanza, anche nel *Cannocchiale aristotelico* essa funge da dispositivo cognitivo. La figura è infatti catalogata, con l'ipotiposi, tra le metafore assolute – la categoria opposta delle metafore comparative – e serve dunque da strumento di interpretazione e rappresentazione della realtà.

¹⁰⁶ Su Scaligero precursore della poetica della meraviglia cfr. M. Costanzo, *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller, 1961. Per i *Poetices libri* in funzione di rottura con l'aristotelismo rinascimentale cfr. G. Mazzacurati, *Giulio Cesare Scaligero e l'istituzione del poeta*, in Id., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 123-124.

¹⁰⁷ Cfr. G. Galasso, *Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1998, e Id., *Alla periferia dell'impero? Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (XVI-XVII secolo)*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁰⁸ È sufficiente pensare a pochi esempi importanti: i poeti Bartolomé Leonardo de Argensola e Francisco de Quevedo membri dell'Accademia degli Oziosi, e il matematico Juan Caramuel membro degli Investiganti. Cfr. De Miranda, *Una quiete operosa*, pp. 57-59, 147-148, 155-160, e R. Mondola, *Manso, Lemos, Cervantes. Letteratura, arte e scienza nella Napoli del primo Seicento*, Napoli, Pironti, 2018. Cfr. anche E. Sánchez García, *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Napoli, Pironti, 2014, ed Ead., *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, Napoli, Liguori, 2011.

cui Gracián si serve per le teorie sull'iperbole – abbia influito su quella napoletana coeva e successiva, fornendo alla lirica dei disastri il referente immediato per uno stile «sublime» e «extraordinario»¹⁰⁹. È inoltre da considerare come tutti gli esempi di iperboli e di *adynata* dell'*Agudeza* riportino componimenti a tema catastrofico, ma soprattutto come la maggior parte di essi sia a sfondo vesuviano; questi testi rivelano quindi non solo una vicinanza di stile, ma anche il medesimo immaginario poetico¹¹⁰.

Un altro elemento retorico che conferma l'importanza dell'iperbole nella poesia lirica secentesca va ancora cercato nella retorica antica, e di preciso nella traduzione e nella diffusione del trattato *Del sublime* dello Pseudo Longino, che a partire dall'edizione di Francesco Robortello (Basilea 1554) viene stampato in tutta Europa¹¹¹. In questo trattato si trovano i principi fondanti dell'estetica barocca (l'elocuzione ornata, il gusto per l'iperbolico, la ricerca del meraviglioso), e per quanto concerne il «nuovo stile» secentesco¹¹², la sua diffusione fu molto più influente che quella della *Poetica* di Aristotele¹¹³.

Il *Sublime* porta infatti a una definitiva rottura con l'estetica rinascimentale, basata su una rigida separazione delle parti della Retorica, e sulla tenace

¹⁰⁹ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 147. Va forse ricordato che tra le fonti del trattato spagnolo, come suggerisce Blanco-Morel (*Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 215-217), ci sia la già citata 'Poetica' di Giulio Cortese. Questo elemento è infatti un ulteriore tassello nella storia dei reciproci scambi tra la poesia barocca meridionale e quella spagnola del Cinque-Seicento.

¹¹⁰ I componimenti sono tratti soprattutto da Góngora, Quevedo, Salinas. Ad essi si accompagna una rosa di versi in latino di Orazio, Virgilio, Marziale. Cfr. L. Anceschi, *La poetica di Gracián in Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, ma anche L. Rodríguez Fernández, *Il barocco spagnolo di fronte al Vesuvio*, in *Napoli e il Gigante. Il Vesuvio tra immagine, scrittura e memoria*, a cura di R. Casapullo – L. Gianfrancesco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, pp. 111-136.

¹¹¹ Vanno ricordate almeno le edizioni di Domenico Pizzimenti, pubblicata a Napoli nel 1566, quella di Pier Segni (Firenze 1603), quella di Nicolas Boileau (Parigi 1674), e quella dell'*officina Francisci Halma* pubblicata a Utrecht nel 1694. Cfr. M. Fumaroli, *Rhétorique d'école et rhétorique d'adulte. Remarques sur la réception européenne du traité "Du sublime" au XVIe et XVIIe siècle*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», I (1986), pp. 33-51, e Pseudo Longino, *Del sublime*, a cura di F. Donadi, Milano, BUR, 1991.

¹¹² Cfr. J. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna, il Mulino, 2005 (soprattutto il capitolo 1: *Il Barocco in movimento. Dalle radici ai primi teorici del concettismo*). Per la definizione di «nuovo stile» si veda Pellegrino, *Del concetto poetico*, pp. 67-68 (cfr. inoltre Getto, *Il barocco letterario in Italia*, p. 11). Sull'elocuzione o *elocutio* vedi le note successive.

¹¹³ Cfr. A. Perrone – R. Ruggiero, *Introduction au Baroque*, in *Il Bel Paese. Catégories italiennes*, édité par P. Girard – R. Ruggiero, Parigi, Classiques Garnier, 2023. Sull'importanza della *Poetica* aristotelica nel Cinque-Seicento, anello di congiunzione e al contempo elemento di rottura nella concezione della poesia tra Rinascimento e Barocco, si rimanda a Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco, passim*.

aderenza ai criteri della verosimiglianza¹¹⁴. L'utilizzo che lo Pseudo Longino suggerisce dell'iperbole – e talvolta dell'*adynaton* – incrina il delicato rapporto tra *fictio* e realtà nella poesia lirica, giacché le due figure costringono il lettore a distinguere tra ciò che è vero e ciò che è invece persuasivo¹¹⁵. Come afferma l'anonimo trattatista «le cose superanti la natura in estasi conducono, e per tutto al verisimile, al gratioso, con istupore domina il meraviglioso (...). Il meraviglioso non persuade solo l'uditore, ma il rende servo»¹¹⁶.

L'iperbole, tuttavia, sebbene figura dello *stupore*, va nelle pagine dello Pseudo Longino e in numerosi trattati secenteschi saldamente ancorata a una rappresentazione credibile dei fatti, per evitare i *vitia elocutionis*¹¹⁷. Per comprendere questa indicazione giova spiegare la teoria con degli esempi, e illu-

¹¹⁴ Conte, *La metafora barocca*, p. 13. È importante ricordare come per molti studiosi nel Seicento si assista a un vero e proprio «trionfo dell'*elocutio*», a discapito di *inventio* e *dispositio*. La retorica classica viene in breve ridotta a due sole parti, *elocutio* e *pronuntiatio*, che divengono i perni attorno cui ruota la concezione del meraviglioso in poesia. L'*elocutio* (o *lèxis*), in particolare, non riguarda più solo i tropi e le figure – gli strumenti con cui adornare il testo –, ma concerne il modo di organizzare in maniera efficace gli argomenti del discorso *tout court* (ciò che prima era trovato dall'*inventio* e dalla *dispositio*). Cfr. Bellini – Scarpati, *Il vero e il falso dei poeti*, e A. Asor Rosa, *Caratteri del concettismo barocco*, in *Letteratura italiana*, vol. II, pp. 390-391. Si rimanda inoltre, per un approfondimento di questa 'spaccatura' estetica e retorica tra Cinque e Seicento, a M. Foucault, *Le parole e le cose*, a cura di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 73-74, e R. Barthes, *La retorica antica*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 2000, pp. 172-223. È utile infine rimandare, sullo stesso argomento, a una fonte contemporanea al periodo trattato: il medico e poeta gravinese F. Meninni, *Il ritratto della canzone e del sonetto*, a cura di C. Carminati, Lecce, Argo, 2002, cap. 10, pp. 68-71.

¹¹⁵ Su queste dicotomie siamo intervenuti in materia di antitesi, e le affrontiamo nuovamente nel secondo capitolo. In questa sezione del libro risulta utile un riferimento almeno a P. Frare, *Poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo*, p. 47: «Il verosimile (imitabile) si allarga a ciò che avviene raramente, addirittura a ciò che dal poeta è ritenuto impossibile, quindi anche ai paralogismi e alle belle menzogne di sorta: lo sforzo del poeta dovrà dunque consistere nel rendere verosimile il meraviglioso così ottenuto».

¹¹⁶ Longino, *Del Sublime*, I, 4. Cfr. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 149 sgg. Lo stile sublime, per il trattatista spagnolo, si raggiunge infatti soltanto con «l'acutezza che (...) rasenta l'incompatibilità», giacché «quando le occasioni sono straordinarie, straordinario dovrà essere anche il dire e il pensare».

¹¹⁷ Longino, *Del Sublime*, XXXVIII-XXXIX; Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 149; Pallavicino, *Dello stile*, pp. 163-168; J. Du Perron, *Perroniana sive excerpta ex ore cardinalis Perronii*, Ginevra, Colonnese, 1647, p. 120. La stessa interpretazione si trova anche in Quintiliano, *Institutio, Liber IX*. Cfr. H. Grosser, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 6-8, 64-66, e J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIème siècle*, Parigi, Corti, 1968, pp. 59-60.

strare un altro sonetto a tema catastrofico. Il testo scelto è del gesuita Giacomo Lubrano, e rappresenta uno dei numerosi episodi di siccità del Meridione nel XVII secolo.

Il componimento, prodotto in quel clima culturale che si definisce post-*Investigante*, oltre a chiarire le questioni sullo stile poetico e sull'utilizzo delle metafore iperboliche, fornisce un ottimo esempio per tornare sul rapporto tra religione, poesia e scienza nell'interpretazione di una data catastrofe¹¹⁸:

Non regnan Soli in ciel, regnan Fetonti
latran da Sirii ancor gli artici lumi,
dell'aria incendiata arsi orizzonti
sbuffano in faccia a l'albe aridi fumi.

Bollono l'ombre stesse in valli, in monti;
ogni campo par eremo di dumi;
urne di polve son l'urne de' fonti;
senza che 'l sappia il mar, seccano i fiumi.

5

E più superbo, e più lascivo ogn'ora
ostenta il fasto ambizion d'eterno;
incenerisce il mondo, e pur peggiora.

10

Le vendette del ciel si prende a scherno;
né piogge di perdon col pianto implora,
mentre spira visibile l'inferno¹¹⁹.

¹¹⁸ Per un riscontro con altre poesie dedicate all'arsura cfr. T. Gaudiosi, *Estate fervedissima mortalità*, in Id., *L'arpa poetica*, Napoli, de Bonis, 1671 (oggi in Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, pp. 136-137); G. Fontanella, *La terra assetata*, in Id., *Nove cieli*, Napoli, Mollo, 1640, p. 18; Id., *Invocazione alla pioggia*, in *ibidem* (oggi in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 96-97); A. Caraccio, *Pregghiera per la pioggia*, in Id., *Poesie*, Roma, Tinassi, 1689, p. 122 (oggi in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 122-124).

¹¹⁹ Lubrano, *Per l'està seccbissima del 1680*, in Id., *Scintille poetiche*, a cura di S. Argurio, Roma, Carocci, 2022, p. 59 (contenuta anche in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 126-127). Sulla vicinanza di Lubrano alle istanze della scienza *Investigante* cfr. V. Giannantonio, *La parodia del petrarchismo investigante a Napoli*, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di F. Castellano et alii, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 606-607: «Scienza e fede, insomma, separate dalla cultura investigante, venivano integrate nel valore rivelatore delle verità di natura, entro la scelta di nuovi contenuti poetici (...). Si veniva realizzando, così, a partire dagli anni '70 del '600 a Napoli, un diverso sincretismo tra culture e influssi di pensiero anche opposti, che non comportò però una loro sovrapposizione, ma il superamento di una contrapposizione e contaminazione tra sacro e profano, entro una significativa apertura all'arricchimento delle trame poetiche, ad una religiosità naturale, inserite nella ricerca di mirabilia (...). Il Lubrano dirime il conflitto tra scienza e fede, presente a Napoli sin dall'epoca delle profezie astrologiche, per argo-

In questo testo abbiamo una *descriptio* retta interamente sulle analogie: il sole è Fetonte (v. 1); il giorno è una canicola (v. 2); la sabbia è arido fumo (v. 4); i campi aridi sono eremi di rovi (v. 5); i fiumi disseccati sono urne di polvere (v. 6). Questo accumulato metaforico¹²⁰, che occupa le due quartine, rispetta una precisa progressione semantica: dal sole, all'incendio, al fumo, alla sabbia, una sequenza di immagini che segue una tassonomia metonimica (dalla causa dell'arsura ai suoi effetti), in stretta relazione di contiguità¹²¹.

L'ordine delle figure innesca una lenta calibrazione della *pointe* (vv. 13-14)¹²², che chiude il sonetto con un complesso *adynaton*: «spira visibile l'inferno»¹²³. Esso si costruisce non solo sull'iperbole del verso precedente («piog-

mentare la fondatezza scientifica o religiosa di alcune calamità naturali, come eruzioni, rivolte popolari, epidemie».

¹²⁰ Secondo la retorica classica l'accumulo è una tipologia di *amplificatio*, dunque, una sottocategoria dell'iperbole (nel testo resa evidente dalle numerose immagini di eccesso delineate in questi versi). Cfr. Quintiliano, *Institutio, Liber VIII*, 4, 26.

¹²¹ In questo punto del ragionamento siamo molto vicini ad alcune posizioni della *Querelle de la métaphore*, il noto dibattito sull'utilizzo della metafora che si diffuse soprattutto nella Francia barocca. Il riferimento alla teoria della poesia secentesca francese non deve stranire il lettore. Non solo, infatti, i teorici della Francia del XVII secolo guardano costantemente alla poesia italiana e spagnola, ma è utile ribadire che il ragionamento sulla metafora è nel Seicento una pratica comune alle maggiori letterature del periodo. Sintetizzando il dibattito, la *Querelle* vide opporsi due scuole di pensiero. La prima considera l'utilizzo della metafora come un difetto di stile (la figura è dunque «vicieuse»), giacché essa permette il passaggio dal genere alla specie (uno degli esiti più virtuosistici delle metafore comparative). La seconda scuola di pensiero vede nelle numerose applicazioni della figura lo strumento di abbellimento di un testo (la figura è dunque «gracieuse»). Cfr. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, pp. 58-71, e J. Bessière – E. Kushner, *Storia delle poetiche occidentali*, a cura di F. Sinopoli, Roma, Meltemi, 2001, soprattutto i capitoli *La poetica del Rinascimento*, e *Il XVII secolo*.

¹²² L'intera struttura figurale del sonetto, qui esposta per sezioni, è definita da Blanco-Morel (*Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 263-264) una 'metafora filata'. Con questo sintagma si indica una lunga metafora protratta per l'intero componimento, che si risolve in un'unica immagine icastica (nel testo 'iperbole ingegnosa'), nel presente caso rappresentata dall'*inferno*. Al riguardo va ribadito che lo sfondo religioso con cui si chiude il sonetto (giacché *l'inferno* è causato dalle «vendette del ciel», v. 12) non contrasta coi precetti di una poesia lirico-scientifica. Come già ribadito scienza e religione sono modelli di pensiero di una stessa cultura, e il gesuitismo di Lubrano non si oppone al tentativo di spiegazione del fenomeno naturale. Avremo infatti modo di illustrare nel terzo capitolo che la pedagogia gesuitica è anzi una pratica del tutto confacente alla poesia dei disastri, giacché anch'essa si fonda sull'utilizzo delle immagini come mezzi per diffondere un dato sapere. Cfr. G. Baffetti, *Retorica e Scienza. Cultura gesuitica e Seicento italiano*, Bologna, Clueb, 1997, e Giannantonio, *La parodia del petrarchismo investigante*.

¹²³ La figura retorica, attraverso l'immagine dell'*inferno* (uno sfondo in comune all'eruzione e all'epidemia di peste), permette in questo caso di rappresentare un cataclisma immateriale: l'arsura. La visualizzazione del disastro, che avviene attraverso l'elenco delle conseguenze causa-

ge... col pianto»), ma anche sui referenti oppositivi dell'acqua e del fuoco che strutturano le linee finali in un'antitesi: *cielo; piogge; pianto; inferno*¹²⁴.

Questa meticolosa costruzione del sonetto prende il nome di «meraviglioso regolare», una norma di scrittura tipica del barocco moderato, che trova nella poesia dei disastri la sua applicazione più frequente – anche nei poeti più inclini ai virtuosismi come Lubrano. La tecnica trova infatti regolamentazione anche in Giulio Cortese, sebbene il filosofo parli genericamente di «regole delle figure» secondo cui le metafore devono essere «non varie, non oscure, non confuse, o non lontane, perché la varietà sproporzionata (...) et la lontananza fastidiosa togliono allo spirito il gusto delle figure»¹²⁵.

Il meraviglioso regolare si ottiene da una disposizione delle immagini che produce «un evento straordinario (...) il quale derivi da una serie di avvenimenti ciascuno de' quali con probabilità derivi dall'altro, ma che finalmente ne segua un effetto lontanissimo dalla prima aspettazione»¹²⁶. Esso è dunque il risultato dell'applicazione di una regola di *elegantia*, in cui la speculazione filosofico-scientifica si innesta nei dettami della retorica, congiungendo così il gioviale e il giovevole, la meraviglia e l'insegnamento¹²⁷.

Il sonetto di Lubrano, che insieme agli altri testi illustrati in questo capitolo costituisce il tassello di un vasto *corpus* di poesia catastrofica, è un'ulteriore riprova del fatto che la metafora barocca è in queste poesie un'invariante strutturale. La figura, infatti, appare nei componimenti esaminati una co-

te dalla canicola, è come abbiamo spiegato resa possibile dall'*enargeia*, e serve a incidere sulla memoria del lettore.

¹²⁴ Sul chiasmo oppositivo si rimanda al paragrafo 5. Su acqua e fuoco come elementi fondanti dell'immaginazione poetica interveniamo nel terzo capitolo.

¹²⁵ Cortese, *Delle figure*, p. 7, e Id., *Regole per fuggire i viti dell'elocutione*, in Id., *Prose, passim*. Cfr. anche L. Bolzoni, *Le prose letterarie di Giulio Cortese. Una fonte giovanile della «poetica» campanelliana*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVIII (1971), pp. 315-325: 325.

¹²⁶ P. Sforza Pallavicino, *Del bene*, Roma, Corbelletti, 1644 (ristampato a Napoli nel 1681), pp. 155-156; 226-227 (cfr. anche il Libro III, parte prima), e Id., *Arte dello stile*, cap. 7, p. 155 (cfr. anche i capp. 17, 18).

¹²⁷ Sulla congiunzione di gioviale e giovevole cfr. qui p. 24 dove si discute la figura dell'antitesi secondo Frare, *Il Cannocchiale aristotelico*. Cfr. inoltre Baffetti, *Retorica e Scienza*, pp. 210 sgg.: «Lo stesso Pallavicino aveva già provveduto, nel *Del bene*, del 1644, ad aggiornare il naturalismo didascalico implicito delle sue posizioni sulla base dei principi di esattezza e distinzione patrocinati dalla scienza moderna (...). Il “provare” e il “definire”, la speculazione filosofica e l'espressione verbale e retorica vanno dunque di pari passo: sicché le due culture non possono che costituire, in definitiva, due prospettive complementari, legate insieme da una concezione dello stile “insegnativo” che “serve alle cose” e diviene il metodo di un pensiero chiaro ed eloquente».

stante tematica, un modello fisso di rappresentazione¹²⁸. In quanto tale essa può elevarsi al rango di *tòpos*, e giustificare uno studio basato su un secolo di produzione poetica attraverso l'utilizzo di topiche, di 'luoghi' comuni che costituiscono un immaginario unitario.

Il ragionamento sui *tòpoi*, tuttavia, presuppone il completamento del discorso sulla metafora, e viene quindi approfondito nel terzo capitolo del libro, dopo una sezione dedicata alla teoria di questa figura nelle poetiche meridionali. Lo scopo è dimostrare, innanzitutto, come la metafora assuma un ruolo nuovo e peculiare nei teorici del Viceregno, e in seconda istanza come essa permetta di penetrare i misteri della natura che si celano dietro una catastrofe, dunque, spiegare le cause più profonde di un cataclisma¹²⁹.

Gli elementi retorici fin qui analizzati servono ora da base per una teoria del barocco meridionale, che si struttura attraverso un'attenta disamina dei testi raccolti alla luce delle Poetiche di Giulio Cortese e di Tommaso Campanella. In questi trattati, infatti, le nostre ipotesi su una poesia lirico-scientifica trovano piena conferma, consentendoci di proporre una nuova lettura della storia della poesia secentesca, che ha nel Viceregno di Napoli il suo centro (geografico e culturale) di diffusione, e nella lirica dei disastri la sua più chiara espressione.

¹²⁸ Come dimostreremo, è possibile condurre un'analisi di unità tematiche e stilistiche della lirica dei disastri attraverso la metafora. La figura, infatti, fungendo al contempo da espediente retorico (in quanto strumento di persuasione) e da elemento poetico (in quanto *figura elocutionis*), si colloca sia sull'asse della semantica che su quello della semiotica. Essa è in breve un costituente strutturale del testo.

¹²⁹ L'uomo del Seicento non conosce i motivi per cui si scatena una catastrofe, e la sua comprensione dell'evento resta dunque limitata all'evenemenzialità del puro fatto, senza alcuna possibilità di spiegarsi il 'perché' esso possa manifestarsi. La speculazione sulla natura ricopre inoltre un ruolo molto complesso nel Meridione d'Italia, un territorio fortemente legato al magismo, e i precetti della filosofia naturale influenzano spesso il modo in cui i teorici della poesia percepiscono la funzione della metafora. Per agevolare il discorso che ora affronteremo è qui utile anticipare una parte della bibliografia utilizzata: L. Bolzoni, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in Bernardino Telesio e la cultura napoletana, a cura di R. Sirri – M. Torrini, Napoli, Guida, 1992, e G. Giglioni, *The Metaphysical Implications of Campanella's notion of fiction*, «Bruniana & Campanelliana», XVIII (2012), pp. 31-42.

II

METAFORA E SCIENZA NELLE POETICHE MERIDIONALI

1. *L'imitazione nella 'Poetica' di Giulio Cortese.*

In questo capitolo approfondiamo il ragionamento sulla metafora come strumento di indagine della natura. Una volta illustrato il funzionamento di questa figura, e la sua configurazione retorica nella poesia dei disastri, è importante intervenire nello specifico dei trattati meridionali che ne regolamentano l'utilizzo.

La metafora, infatti, non è soltanto uno strumento di investigazione, ma è anche – e forse soprattutto – il principale mezzo in dotazione al poeta per *imitare* la natura¹. Se diamo per certo l'assunto della *Poetica* di Tommaso Campanella, per cui «fictio est imitatio verorum»², bisogna allora chiarire che questa imitazione avviene attraverso la metafora, e spiegare come essa abbia implicazioni soprattutto in chiave filosofica.

Per rispondere a tali propositi ritorniamo a Giulio Cortese – il fondatore dell'Accademia degli Svegliati –, la cui fortuna come teorico è nella critica più recente dovuta agli studi di Maurizio Slawinski, Lina Bolzoni e Amedeo Quondam³. Nelle già citate *Prose*, che come questi studiosi hanno dimostrato sono 'frammenti' di una vera e propria *Poetica*, «appunti» di un'opera più grande e complessa non pervenutaci⁴, Cortese fornisce preziose informazioni sul funzionamento della mimesi nella poesia barocca.

Questi appunti vanno dunque interpretati in relazione alle coeve o precedenti *Poetiche* rinascimentali, per comprendere lo scarto che la teoria del-

¹ Sul principio mimetico nel Barocco vedi il secondo e il terzo paragrafo di questo capitolo. Per il nostro discorso è utile rimandare almeno a Bellini – Scarpati, *Il vero e il falso dei poeti*, e Gardini, *L'imitazione nella lirica europea*.

² Campanella, *Poetica*, p. 244.

³ M. Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, «Bruniana e Campanelliana», VII (2001), pp. 127-153; L. Bolzoni, *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle accademie napoletane di fine '500*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXVII (1973), pp. 475-479; Ead., *Le prose letterarie di Giulio Cortese*, pp. 316-326; Quondam, *La parola nel labirinto*, pp. 100-107.

⁴ Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, p. 129.

la letteratura meridionale attua nei confronti dell'aristotelismo veneto e toscano-emiliano⁵. Le *Prose* di Cortese, infatti, non solo intervengono sulla definizione della lirica breve, la grande assente della *Poetica* di Aristotele, ma soprattutto chiariscono il legame della lirica scientifica con l'ambiente culturale in cui essa nasce, in parte già illustrato nel primo capitolo.

Giulio Cortese, autore egli stesso di poesie disastrose⁶, ha lasciato importanti ragionamenti sulla costruzione dei testi lirici che analizzano con piglio scientifico i fenomeni naturali. Come ha evidenziato Lina Bolzoni «una costante degli scritti letterari del Cortese è proprio il legame profondo che egli viene a stabilire fra poesia e scienza»⁷, e come abbiamo illustrato nel primo capitolo la scienza offre alla lirica la possibilità di produrre nuovi concetti.

Questa base teorica permette addirittura al poeta e filosofo napoletano di rifondare il concetto di «invenzione» poetica, che si rivela in un particolare «modo» di seguire gli «esempi» offerti dalla natura, giacché «come vediamo che siamo stati imitatori di molte arti dall'esempio degli animali (...) l'esempio è imitazione, il modo è invenzione»⁸.

Il naturalismo, o in generale la scienza, a cui Cortese fa riferimento per le sue teorie sulla poesia, è una reinterpretazione della filosofia telesiana, sebbene in questi scritti non venga affermato esplicitamente⁹. Il riferimento a Telesio è tuttavia evidente non solo nella congiunzione filosofica che Cortese accorda a poesia e scienza (entrambe nate dalla *meraviglia*), ma soprattutto nel valore conoscitivo della metafora, e nell'utilizzo che ne suggerisce.

⁵ Della cospicua sequela di trattati sulla poesia pubblicati tra il 1527 e il 1594 è qui importante citare solo il *Trattato della poesia lirica* di Pomponio Torelli, a cura di G. Genovese, Parma, Guanda, 2008. Esso, infatti, sebbene sia tra gli ultimi a inserirsi nel dibattito sull'imitazione in poesia, è altresì l'unico ad applicare queste teorie esclusivamente alla lirica breve. Cfr. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del '500*; C. Tralbalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, Vallardi, 1915.

⁶ Cfr. G. Cortese, *O di Sebeto generoso figlio, e Sdegnoso il Tebro sovra 'l letto sorge*, in Id., *Rime*, Napoli, Cacchi, 1592, pp. 29, 34. Va ribadito che, sebbene esistano esempi di sonetti a tema catastrofico anche prima del 1631, si considerano qui soltanto i testi a partire dall'eruzione vesuviana. Come abbiamo spiegato nel primo capitolo, infatti, e come illustreremo anche nei successivi, è solo a partire da quella data che è possibile parlare di un *tòpos*.

⁷ Bolzoni, *Note su Giulio Cortese*, p. 319.

⁸ Cfr. Cortese, *Dell'imitazione e dell'invenzione*, pp. 3-6. Quella cortesiana è quanto si può definire una vera e propria *inventio* barocca. Essa è in breve una «*inventio* ingegnosa», che, costruita sul frazionamento della retorica rinascimentale, diviene una parte esclusiva dell'istituto poetico. Cfr. Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 291-292, e Guido Morpurgo Tagliabue e *l'estetica del Settecento*, *Atti del convegno della Società Italiana di Estetica dell'1-2 novembre 2002*, a cura di L. Russo, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2003, p. 8.

⁹ Bolzoni, *Note su Giulio Cortese*, p. 323.

La figura, per lo Svegliato, è legata a una peculiare teoria dello *spiritus* – nella filosofia telesiana il principio vitale della natura –¹⁰, per cui le «immagini» poetiche mostrano «più tosto il vero della natura che la sottilità dell'ingegno», fungendo da *medium* tra la realtà e la sua rappresentazione. Queste immagini, infatti, comportano sì «diletto», giacché il piacere è fondamento della lirica¹¹, ma sono originate dai «fonti naturali delle cose». Ciò vuol dire che per Cortese il modo con cui l'uomo intende la natura è «figurato», e questa non può che essere rappresentata per figure¹².

Il bizzarro principio di *mimesis* che si ricava dagli scritti della Poetica cortesiana – a cui andrebbero aggiunte le *Regole per formare epitaffi*¹³, che in questo studio non affrontiamo –, trova solidi fondamenti nel *Dialogo* di Camillo Pellegrino¹⁴, ed equivale a «una forma di estrapolazione per cui ciò che viene imitato non è tanto l'espressione (come proponeva Bembo), quanto il pensiero analitico che la sottende»¹⁵.

In questa riforma del canone mimetico, a cui dedichiamo i successivi paragrafi, la filosofia di Bernardino Telesio ricopre ancora un ruolo di spicco. La base telesiana delle teorie di Cortese, infatti, permette di porre l'attenzio-

¹⁰ B. Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, a cura di M. Torrini, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989. Cfr. anche G. Mocchi – S. Plastina – E. Sergio, *Bernardino Telesio. Tra filosofia naturale e scienza moderna*, Firenze, Fabrizio Serra, 2012.

¹¹ Cortese, *Delle figure*, pp. 5-6, e Bolzoni, *Note su Giulio Cortese*, p. 324. Cfr. anche Ead., *Conoscenza e piacere*, pp. 230-240. È opportuno specificare che siamo lontani dal principio del *docere-delectare* oraziano, su cui siamo intervenuti nel primo capitolo (Cfr. Orazio, *Epistula ad Pisonem*, in Id., *Epistulae*, a cura di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2012). L'*Ars poetica* di Orazio è un importante tassello per la lirica barocca (si pensi all'utilizzo che ne fa Scaligero nei *Poeticos libri*), ma essa riguarda solo l'aspetto retorico della poesia (il *miscere utile dulci*). Cortese, invece, prova a congiungere i precetti poetici con quelli della filosofia naturale, gettando le basi di una teoria del tutto originale, e che risulta applicabile alla sola poesia dei disastri, in quanto prodotto peculiare dell'ambiente culturale della Napoli secentesca.

¹² Cortese, *Delle figure*, p. 6.

¹³ Cortese, *Regole per formare epitaffi*, in Id., *Prose*.

¹⁴ Pellegrino, *Del concetto poetico*. È opportuno ricordare che il *Dialogo* di Pellegrino è di poco successivo alle *Prose* di Cortese, che in questo caso rappresenterebbero una lettura del capuano. Esso è databile in forma definitiva al 1595 ca., sebbene ebbe diffusione soltanto manoscritta fino al 1898, data della *princeps* (cfr. P. Frare, *La 'nuova critica' della meravigliosa acutezza*, in *Storia della critica letteraria del Seicento*, a cura di G. Baroni, Torino, UTET, 1997, pp. 223-227).

¹⁵ Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese tra Campanella e Marino*, p. 131, e Pellegrino, *Del concetto poetico*, pp. 13, 90. Su Pietro Bembo cfr. inoltre G. Santangelo, *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, 1954, pp. 21-27, e *Le prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a cura di C. Vela, Bologna, Clueb, 2001, *passim*. Sul principio imitativo tra Cinque e Seicento si rimanda a Gardini, *Le umane parole*, ed E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 48-49.

ne non tanto alle forme della poesia lirica, quanto piuttosto ai suoi contenuti, quindi, al funzionamento delle figure retoriche, ma soprattutto alla maniera in cui esse fanno presa sul lettore¹⁶.

L'imitazione serve nelle *Prose* alla rappresentazione dei fenomeni naturali, ma essa non è semplice diegesi platonico-aristotelica¹⁷; l'imitazione poetica è amplificazione del senso della realtà, giacché essa agisce attraverso l'*enargheia*, e ha lo scopo di impattare sui sensi del lettore attraverso una raffinata elaborazione delle figure retoriche¹⁸.

L'*enargheia*, o *evidentia*, o ancora *illustratio*, la legge retorica che nel Barocco è associata all'ingegno, passa così col diventare una specifica norma poetica, il cui fine è reperire le immagini della natura¹⁹. Essa tuttavia non agisce solo attraverso la messa in evidenza di espressioni efficaci a riprodurre una vivida concretizzazione delle *res*²⁰, ma considera e valorizza anche l'aspetto sonoro delle parole, e fa sì che queste agiscano sulla memoria²¹.

¹⁶ L'attenzione che i principî della filosofia naturale permettono di porre al modo in cui un testo poetico agisce sul fruitore si rivela di grande importanza. Come dimostreremo nel terzo capitolo, questa caratteristica si coniuga in maniera decisamente particolare con la funzione mediale della lirica barocca (su cui ha scritto pagine esemplari J. Maravall, *La cultura del Barocco*, a cura di C. Paez, Bologna, il Mulino, 1985, soprattutto le pp. 64-204, la seconda sezione del libro). Trattando la nostra ricerca di disastri, e del modo in cui l'informazione circola attraverso i testi poetici, il *focus* sugli aspetti per così dire 'interni' del testo ci permette non solo di intervenire sul piano dei dispositivi retorici di un componimento, mostrandone il funzionamento in una società di massa e fortemente radicata nella cultura visuale. Tale aspetto consente soprattutto di intervenire in maniera globale sulla produzione e sulla circolazione di questi *media*, e di trarre considerazioni sulla costruzione e sulla manipolazione di una memoria del disastro.

¹⁷ Aristotele, *Retorica*, III (1448a), e Platone, *Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, BUR, 2007, III (393d).

¹⁸ Al riguardo è chiarificatore il ragionamento di Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, p. 135: «Pur partendo dalla *Poetica* [di Aristotele], Cortese la sviluppa in una direzione diversa dai commentatori cinquecenteschi. Cresciuti sui manuali di retorica, questi tendevano a dare per scontato il legame funzionale tra contenuto e accorgimenti espressivi, e quindi il loro effetto sul lettore. Cortese invece li problematizza».

¹⁹ Sulla differenza tra l'*inventio* retorica e quella poetica, il cui scopo non è più 'inventare' ma piuttosto 'reperire' le immagini esistenti, giacché «[res] non inventa reperta es[t]» cfr. Cortese, *Dell'imitazione*, p. 6. Sull'*inventio* nel Seicento è di recente intervenuta C. Carminati, *Tra-dizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, ETS, 2020.

²⁰ Quintiliano, *Institutio*, VI, II, 32. Cfr. anche Cicerone, *De oratore*, a cura di A. Pacitti, Bologna, Zanichelli, 1974, III, 302, e *Rhetorica ad Herennium*, a cura di F. Cancelli, Milano, Mondadori, 1992, IV, 54-68: «Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt, comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedimus».

²¹ Cortese, *Lettera dell'uso delle vocali*, in Id., *Prose*, p. 31 (cfr. Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, p. 136): «[il suono] se bene stia nella lingua, et non nella penna, tutta volta sì come

Attraverso la messa in risalto degli aspetti fonetici ed efrastici di determinati sintagmi, la metafora aziona un processo di corrispondenze con il referente oggettivo della rappresentazione, e le immagini verbali ottenute in tal modo – in quanto sistemi complessi di segni e di suoni – intrecciano una rete di parallelismi con il fatto o con la *res* denotati, attraverso la potenza espressiva delle parole trovate dal poeta²².

È qui evidente che le *Prose* di Giulio Cortese abbiano un portato rivoluzionario per la teoria della lirica, ma il ragionamento sui suoi scritti va fermato a questo punto, per evitare sovrainterpretazioni. I precetti che Cortese ha lasciato sulla poesia, infatti, non sortirono una pubblicazione indipendente, e rimasero appunti sparsi, osservazioni – seppure acutissime –, mere intuizioni. Essi tuttavia si trovano alla base della *Poetica* di un altro importante teorico e filosofo del Viceregno, Tommaso Campanella, da cui è possibile riprendere il discorso²³. La frammentaria ‘Poetica’ cortesiana viene dunque assorbita e rielaborata nell’*entourage* dell’Accademia degli Svegliati – di cui sia Cortese che Campanella erano membri –, ed è consegnata al XVII secolo come uno dei lasciti più importanti di questa istituzione.

2. *La Poetica latina di Tommaso Campanella.*

Tommaso Campanella, accademico Svegliato e Cosentino, oltre una raccolta di *Poesie filosofiche* utili a un paragone di stile con la poesia dei disastri²⁴, ha prodotto in ambito letterario due importanti *Poetiche*. La prima, in volgare

il suono entra per l’orecchie mentre riverbera l’aere, così il carattere entra per gli occhi mentre la luce aspersa in quello si diffonde ai lumi, già che mentre leggiamo gli scritti, tacitamente parliamo». Tra i poeti e i teorici di fine Cinquecento che sono intervenuti sul problema del suono e sull’effetto che esso produce nel testo, va ricordato almeno lo Svegliato Torquato Tasso, sebbene il suo interesse sia soprattutto di tipo formale, giacché volto al rinnovamento del lessico della poesia lirica e narrativa. Cfr. Torquato Tasso, *La Cavaletta*, in Id., *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 87 sgg.

²² Cfr. Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, p. 144: «La parola opera su due livelli. In quanto suono, fenomeno materiale, provoca un suo effetto, un suo moto nello spirito. Ma in quanto significante ne ha un secondo, collegato all’oggetto a cui si riferisce, che la parola in qualche modo riattiva». Sulla vicinanza di Cortese ad alcune istanze del platonismo, *ibidem*, pp. 145 sgg.

²³ Cfr. Bolzoni, *Le prose letterarie di Giulio Cortese*, pp. 324-325.

²⁴ Tra queste poesie si segnalano due componimenti dedicati all’astrologia giudiziaria: il *Sonetto fatto sopra li segni, con suoi appendici*, e il *Sonetto sopra la congiunzione magna che sarà l’anno 1603 del 24 di dicembre*, in T. Campanella, *Opere*, vol. I, a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954, pp. 243-247. Cfr. anche Id., *Poesie*, a cura di F. Giancotti, Torino, Einaudi, 1998¹.

italiano, viene redatta nel 1596; la seconda *Poëtica*, in latino – che è al contempo revisione e completamento della precedente –, è pubblicata nel 1638²⁵.

I due trattati, di stampo antiaristotelico, rivelano un importante interesse per la poesia dedicata ai fenomeni della natura. Essi pongono, dunque, in primo piano un aspetto che nella *Poetica* dello Stagirita (e nelle numerose *Poetiche* rinascimentali) era considerato di scarsa rilevanza. Attraverso Campanella è in questo senso possibile provare l'esistenza di un canone poetico del Meridione italiano, che si caratterizza per una forte istanza di realismo, e per un'insolita applicazione del principio mimetico.

Se ci soffermiamo sulla *Poetica* latina²⁶, e ne attraversiamo i capitoli principali (dal III al VII), appare subito chiaro di leggere un trattato sulla poesia lirico-scientifica, cioè una poesia che, contrariamente ai precetti aristotelici, si dedica soprattutto alla «*physiologiam*»: lo studio della natura. Chi infatti 'persevera' nelle scienze, afferma Campanella sulla linea di Cortese, otterrà facilmente poesie «*mirificae*», e apporterà nuovi concetti ai suoi testi²⁷.

Ciò avviene perché il poeta che trae la sua materia «a natura», consegue al contempo l'«*admirabile*», e il «*iocundum*». Egli agisce infatti come un *orator physicus* (*Poëtica*, I), una sorta di poeta vate di matrice lucreziana, il quale diletta e indottrina i suoi ascoltatori mostrando loro la «*veritatem naturae*»²⁸.

Questa pedagogia poetica, che occupa gran parte del trattato, è anche in Campanella innescata da un principio di *evidentia* telesiana, giacché l'*enargheia* riproduce «*de vivis rebus*» non solo attraverso le immagini, come fa

²⁵ Prima di ragionare sul testo, e provarne l'importanza per la poesia dei disastri, vanno spese poche parole sulla diffusione della *Poetica* campanelliana. Per quanto riguarda la prima stesura dell'opera (1596) è molto probabile che essa fosse diffusa negli anni a cavallo tra il quarto e il quinto processo di Campanella (1598-1599), durante i quali il filosofo si mosse tra Napoli e la Calabria (fa dunque fede il suo legame con l'Accademia Cosentina). Ciò viene testimoniato dalla lista che Campanella raccolse dei destinatari del volume: il cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII; il filosofo materano Antonio Persio; il nobile napoletano Mario del Tufo (insieme ad *alii multi*). Una seconda diffusione della *Poetica* è databile tra il 1626 e il 1634, quando Campanella fu nominato consigliere di Urbano VIII per faccende di astrologia giudiziaria. Per quanto riguarda infine la *Poëtica* del 1638, terminata a Parigi, la sua diffusione è testimoniata dalle numerose copie conservate nelle biblioteche d'Europa, tra cui quella della Biblioteca Yelvertonia consultata da Luigi Firpo per l'edizione critica dell'opera.

²⁶ Sulla complessa storia redazionale del testo, che è preceduto nel 1611 da un *De rhetorica, poetica et dialectica*, si rimanda a Firpo, *La poetica di Tommaso Campanella*, pp. 49-69. Sulle differenze tra *Poetica* latina e volgare cfr. A. Corsano, *La Poetica del Campanella*, «Giornale critico della Filosofia italiana», XXXIX (1960), pp. 357-372.

²⁷ Campanella, *Poëtica*, pp. 274-280.

²⁸ *Ibidem*, pp. 222, 276. I riferimenti a Lucrezio come esempio di poeta filosofico sono frequenti nel testo di Campanella (ad esempio alle pp. 243-246, 270-274).

cioè la pittura²⁹, ma anche attraverso i suoni delle parole³⁰. È anzi il suono a ricoprire un ruolo di spicco nella rappresentazione della natura. Esso, infatti, si trova alla base di un'inedita teoria dell'imitazione che il filosofo di Stilo divide in quattro parti.

La quadruplici imitazione di Campanella, che amplia la *mimesis* aristotelica perché privilegia l'aspetto sonoro dei «verba», e perché permette agli «elegorum fictores poetas» – cioè ai lirici – di raccontare «secundum rem et (...) naturam», risponde in modo efficace alla struttura del sonetto barocco impostata nel primo capitolo. Essa può infatti distribuirsi nelle categorie di *descriptio*, *récit* e *pointe* (schema 1)³¹.

La prima forma di imitazione, spiega il filosofo, è quella comune a tutte le arti, e concerne la rappresentazione, ovvero la produzione di immagini. La seconda e la terza forma di imitazione sono invece specifiche delle arti oratorie, e come dicevamo si basano in parte sul suono (*duplex imitatio*), in parte sulle metafore e le analogie (*triplex imitatio*). La *quadruplex imitatio*, infine, è quella delle *fabulae* e delle *parabola*e, cioè quella che spiega attraverso inserti mitologici o riferimenti storico-religiosi.

Se applichiamo questa teoria alla partizione di un componimento distroso – specificando che non tutti i testi sono così elaborati da raggiungere una quadruplici imitazione –, è possibile trarre il seguente schema di lettura:

schema 1.

[<i>descriptio</i>]	Figlio de gli Antri, e de l'Eolio impero Campione alato, e prigionier volante, Di cui l'orgoglio, il volo, e 'l soffio errante Fiero scote, empio opprime, e strugge altero.	[imitazione ⁴]
[<i>récit</i>]	Tu mentre a l'aer placido, e sincero Rechi orror, nembo oscur, turbo spirante, Tuona il ciel, trema il Suol, vacilla Atlante Freme il Mar, langue il Sol, teme il Nocchiero.	[imitazione ⁴]

²⁹ Sul principio dell'*ut pictura poesis* in relazione all'*enargeia* nel Seicento cfr. H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, in Id., *Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, IV, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 79-84, e *Visuelle topoi*, edited by U. Pfisterer – M. Seidel, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2003, *passim*.

³⁰ Campanella, *Poëtica*, p. 224.

³¹ *Ibidem*, p. 245. Cfr. anche Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, *passim*. Sull'imitazione in Aristotele, *Poëtica*, 1447a-b, 1448a-b, 1449a.

[pointe]	Co' moti procellosi orridi, e felli, Con gli empiti, con gli urti, e con le scosse, Spiani rocche, ergi flutti, alberi svelli.	[imitazione ²]
[iperbole]	Or, se chi ti raffrena Eolo non fosse De le cave spelonche a' cupi Avelli, Chi por freno potrebbe a le tue posse? ³²	[imitazione ²]

Il testo dell'Ozioso Francesco Cappone, dedicato a una non chiarita tempesta nell'avellinese³³, è un ottimo esempio di quadruplici imitazione. Esso, infatti, rivela una spiccata elaborazione dell'elemento fonetico (attraverso un raffinato utilizzo del metro e delle figure retoriche del suono)³⁴, e produce immagini di grande efficacia nella resa di un elemento immateriale: il vento.

Nella *descriptio*, la successione delle consonanti liquide innesca una «metafora fonetica» che insieme alle analogie del volo³⁵, e ai riferimenti mitologici sviluppati nelle due quartine (*l'Eolio imperio*, v. 1, *Atlante*, v. 5, e il *Nocchiero*, v. 8), consente il corretto funzionamento di ognuno dei livelli della mimesi campanelliana. L'evidente dinamismo di questi versi³⁶, ottenuto dalla sapiente congiunzione di immagini e suoni, va lentamente sbilanciando-

³² F. Cappone, *Al vento tempestoso*, in Id., *Poesie liriche*, Napoli, Cicconio, 1663, p. 233. Altri testi su cui è applicabile lo schema sono i sonetti di Domenico Benigni (accademico Ozioso e noto musicista da camera) raccolti in Giorgi, *Scelta di poesie*, pp. 73-76. Ulteriori esempi sono analizzati in questo libro.

³³ Va ribadito come alcune poesie del disastro presentino eventi non facilmente relazionabili a un tempo e a una geografia precisi. Quando nei titoli o nei paratesti dei componimenti non viene indicato l'anno o il luogo di riferimento, la biografia dell'autore e la cronistoria dei suoi spostamenti sono parte integrante della ricostruzione degli avvenimenti. Un'altra parte dipende dalla posizione del testo all'interno della silloge o del trattato in cui è contenuto. In ogni caso, è opportuno interrogarsi sul fatto che molte di queste catastrofi potrebbero non essere eventenziali, non riconducibili cioè a un evento reale o specifico, ma potrebbero al contrario rappresentare una mera speculazione in chiave filosofica sui fenomeni della natura.

³⁴ Sull'importanza della metrica nel ragguaglio della *quadruplex imitatio* cfr. Campanella, *Poëtica*, pp. 262-266.

³⁵ Sulle consonanti liquide come «metafora fonetica» cfr. G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, a cura di M. Cohen Hems, Milano, Red, 2012, pp. 250-262. Su Bachelard vedi il terzo capitolo.

³⁶ Cfr. E. D'ors, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano, Abscondita, 2011, pp. 83-90; Getto, *Il barocco letterario in Italia*, pp. 48-49, 69-70, e S. Bozzola, *La lirica dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 81-82 (per un'utile riflessione sul dinamismo nella lirica di Tasso). Categoria mutuata dalla storia dell'arte, il dinamismo è uno strumento applicabile anche alla poesia. Molti testi disastrosi sono infatti inquadrabili nei concetti di «movimento» e «instabilità» delle forme che W. Sypher (*Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature, 1400-1700*, New York, Anchor, 1956) individua per Manierismo e Barocco. Il sonetto di Cappone – così come la successiva poesia di Girolamo Fontanella –, rappresentano forse il migliore esempio di questo rapporto tra versante figurale e spazio della parola.

si a favore della parte figurale nelle due terzine (riducendosi a una *duplex imitatio*).

Negli ultimi sei versi, in cui si calibra e porta a compimento la *pointe*, viene fortemente evidenziato l'elemento persuasivo del testo, giacché per Campanella il fine della poesia è «repraesentare ut afficiat et doceat, docere ut suadet»³⁷. A questo scopo rispondono le iperboli ai vv. 11 e 14 (*con le scosse spiani rocche*, e *Chi por freno potrebbe alle tue posse?*), che giocano sul legame *eikon-logos*³⁸, e servono a meravigliare il lettore, chiudendo il sonetto con una *quaestio* epigrammatica.

Il testo di Cappone dimostra in modo esemplare come la poesia dei disastri si fondi su una complessa architettura teorica. Questa struttura, che è in parte retorica, in parte poetica, dipende ancora dall'utilizzo della metafora, che rimane la linea di percorrenza del nostro studio. Come afferma Campanella, infatti, la metafora è *magica*, permette cioè di accedere a saperi altrimenti preclusi³⁹.

In questo peculiare ragionamento è corretto leggere il precetto telesiano-cortesiano della conoscenza per immagini, giacché per «discoprire le cose incognite» è necessario rappresentarle «per figure». Anche per Campanella la metafora è uno strumento per penetrare il reale, e la poesia lirica il campo di applicazione di questa indagine sulla natura, dal momento che «la poesia è discorso, processo conoscitivo-comunicativo: anzi, una forma particolarmente elevata di esso»⁴⁰.

Nella teoria del filosofo calabrese il magismo già rilevato alla base delle *Prose* di Cortese è decisamente rimarcato. La metafora campanelliana si conferma, sì, il dispositivo cognitivo delineato nel primo capitolo di questo studio, ma la sua applicazione è decisamente più complessa. Essa trova, infatti, utilizzo nella scienza e nella speculazione filosofica, ma esplica appieno

³⁷ Campanella, *Poëtica*, p. 244.

³⁸ Cfr. Platone, *Sofista*, a cura di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2007, 247d-e, 266b-267b2, e Platone, *Repubblica*, capp. III, X. Il rapporto tra immagini e parole nella poesia barocca non va interpretato in chiave gerarchica, quanto piuttosto nell'ottica di un delicato equilibrio. Esso, infatti, riguarda soprattutto la capacità di rinvenire le immagini nelle parole, ovvero l'*enargeia*, dunque, la potenza icastica del verso. Per un approfondimento sull'estetica delle immagini nel Seicento, di cui non ci occupiamo, si rimanda a H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, a cura di A. Tizzo, Milano, Abscondita, 2019, p. 117. Cfr. inoltre C. Rossi Bellotto, *Considerazioni sul rapporto Eikon-Logos nella letteratura italiana medievale e rinascimentale*, «Bloc Notes», XXXV (1996), pp. 107-117.

³⁹ Campanella, *Poëtica*, pp. 239-243, 276-281.

⁴⁰ Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, p. 143.

la propria funzione nella poesia, che diviene in tal modo *flos scientiarium*, il fior fiore di tutte le scienze⁴¹. Questo ragionamento ci porta a problematizzare la portata della mimesi campanelliana, e a valutarne l'incidenza soprattutto sul piano della *fictio* poetica.

Da una parte, infatti, è utile tornare a riflettere sul retroterra culturale (filosofico e magistico) in cui si sviluppa questa poesia lirico-scientifica – giacché esso perdura anche in pieno clima Investigante. Dall'altra parte è importante mettere alla prova la teoria della quadruplici imitazione con altri testi sul disastro, per sondare lo spessore del confine tra falso e verisimile in queste poesie.

Il nostro metodo di analisi va dunque raffrontato sia alla lirica lunga, di cui finora abbiamo analizzato un testo di Meninni⁴², sia alla produzione latina sui disastri, che presenta un numero di componimenti al pari di quella in volgare italiano. In tal modo è possibile altresì ampliare la riflessione sulla metafora, con l'obiettivo di rendere evidente l'esistenza di un canone poetico meridionale sull'utilizzo di questa figura.

Procediamo nell'ordine di tali propositi, attraverso l'analisi di una delle poesie più celebri dedicate all'eruzione vesuviana del 1631: l'*Ode al Vesuvio per l'incendio rinnovato* di Girolamo Fontanella⁴³.

3. *Fictio e realtà: l'anti-canone meridionale*⁴⁴.

<p>Sorge in aria tonante dopo tant'anni a riveder la luce furioso Gigante, ribello al ciel, vittorioso duce, e fosco inalza e nubiloso intorno 5 sul monte un monte, e su le corna un corno.</p> <p>Squarcia il fianco materno, qual troppo angusta al suo furor misura; e sdegnando l'Inferno, si fa spiraglio ad esalar l'arsura, 10 e manda fuor da le sue rotte vene Sulfurei sassi et infocate arene.</p>	<p>Ei superbo fremendo, antico autor di temerarie prove, va sui turbini orrendo 15 a farsi il trono ove l'imperio ha Giove. E con quell'armi onde fu spento e spinto, mostrar si vuol più vincitor che vinto.</p> <p>(...)</p> <p>Mille timpani accoglie, 25 e mille trombe ei mormorando suona, mille furie discioglie, e “guerra, guerra” ogni sua valle intuona;</p>
--	---

⁴¹ Campanella, *Poëtica*, p. 273.

⁴² Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli. Al padre Niceforo Sebasto, agostiniano (supra, cap. I paragrafo 3)*, pp. 131-137.

⁴³ Fontanella, *Ode al Vesuvio*.

⁴⁴ Il contenuto di questo paragrafo, sebbene rivisto e aggiornato, è stato pubblicato in un articolo nel 2021: Perrone, *Fictio e realtà*.

e mentre il tempo a la battaglia assegna,
dentro i nuvoli suoi spiega l'insegna. 30

Freme il volgo pensoso
in su l'aprir del mattutino giorno:
fra pauroso e bramoso
va dubbio il caso esaminando intorno;
e dal timor se non dal male ucciso, 35
chi la morte non ha, la mostra al viso.

(...)

Scorge l'alta ruina
fra tanti moti il miserello immoto:
pensa bellica mina 45
e vuol fuggir ma li vien meno il moto.
Ei vuol gridar, ma dal timor gelato
gli vien tronca la voce e tolto il fiato.
Un tumulto, un lamento,
un pianger rotto di chi langue e stride 50
empie ognun di spavento,
atterrisce et atterra, ange et ancide.
E 'l fuoco no, che sì vorace fassi,
è la pietà che fa spezzare i sassi.

Vola ardita la morte 55
coi voli ancor di mille incendii e mille,
pugna intrepida e forte
con tanti strai quante ha l'ardor faville.
E 'n su l'ombrosa e ruïnosa balza
fra quelle fiamme i suoi trionfi innalza. 60

Stringe il tenero pegno
la sfatta madre e va gridando al campo;
corre senza ritegno
s'aggira e gira e va trovando scampo.
La morte fugge in fra l'arsicce arene, 65
ma nel fuggirla ad incontrarla viene.

Fugge il veglio tremante
e nel fuggir va a ricader poi lasso.
Fugge il giovine errante
e trova che l'è rinchiuso il passo: 70
ei dubbio sta ne l'inferral profumo:
s'egli fugge l'ardor, more nel fumo.

L'un con l'altro fuggendo
s'appoggia e tiene e ne l'ardor affoca.
Grida un misero ardendo 75
– Aita, aita! – e 'l suo compagno invoca.
Risponde l'altro in suon dimesso e pio:
– Non posso oimè, sto nella morte anch'io!

(...)

Giù precipita un figlio 85
ove languido un padre arso trabocca;
cerca aita al periglio
ma la parola poi li more in bocca.
Pur moribondo, ei con paterno zelo
singhiozza e dice: A rivederne in cielo. 90

– Fuggi – grida lo sposo,
per man traendo a più poter la moglie.
Ecco un turbo focoso
si spande in aria et ogni ben lli toglie.
Col braccio in man de la sua donna resta 95
fra quell'ombra fumanti, ombra funesta.

Grida un putto infelice,
fra la turba fugace errando insieme;
– Ove sei madre? – ei dice,
Ove sei figlio? ella risponde e geme. 100
Con cui mi lasci? egli soggiunge, e intanto
ella risponde: – In compagnia del pianto –.

Questa va, quegli riede,
fugge l'un fugge l'altro un grida
[un piange 105
rotto il capo, arso il piede,
chi di su, chi di giù s'affligge et ange.
E fra balli di morte e di fortuna
il caso è vario e la tragedia è una.

Ode un, salvo rimaso, 110
un che grida da lunge e dice: – Aita! –.
Corre al misero caso,
ma il zelo suo gli fa lasciar la vita.
Solo un'acquista da pietà mercede:
ch'in tante morti il suo morir non vede. 115

Piange afflitta sorella,
squarciando lorde le sue bionde chiome;

e, chiamata ancor ella, chiamando va del suo fratello il nome. E sente, oimè, senza sperar conforto, 120 un grido poi che le risponde: – È morto –.	urla, freme e si strugge, perché distrutto ogni poter suo mira: pentito riede e, fra la calca involto, pria che morto rimanga arde sepolto. 145
Fra la polve anelante un altro va per refrigerio a l'onda, ma cadendo tremante ne l'acqua no, ma ne l'arena affonda. 125 Così riman, senza partir da un loco, sommerso in polve et annegato in foco.	Chi rivolto a le stelle, accusandogli error piange pentito, chi d'amare novelle vien portator ne la città smarrito: teme e trema ciascun, confuso insieme, 150 chi di qua, chi di là, sospira e geme.
Sciolta il crin, scinta il manto, cade gravida donna al grave nembo; muor la misera intanto 130 col parto acerbo et immaturo in grembo, e va tra fiamme acerbamente unite con una morte a terminar due vite.	Lascia il ruvido ostello e vien tra mura ad abitar civili doloroso drappello di donne afflitte e di fanciulli umili 155 che nel suo scampo travagliato e perso fra la turba mendica erra disperso.
Qui con avida cura un corre al tetto a radunar gli arredi, 135 là tra l'onda e l'arsura un latro giunge e se gli mira a' piedi. Ma strutti quelli e inceneriti innanzi mira estreme reliquie, ultimi avanzi.	(...) Resto attonito anch'io qual freddo sasso et insensata pietra 165 già vien manco il dir mio, già mi cade di man l'arco e la cetra: trema il suol, mugge 'l mar, mutolo in
Ciaschedun, mentre fugge, 140 si volge indietro e di dolor sospira,	[tanto, dando luogo al timor, do posa al canto ⁴⁵ .

Publicata a Napoli nel 1632, l'ode di Fontanella si rivela un campo di analisi privilegiato per molti dei punti segnalati nel precedente paragrafo. Testimonianza «in diretta», sebbene 'differita', dell'eruzione vesuviana⁴⁶, essa permette di trattare sia della mimesi, sia del rapporto tra prosa di indagine naturale e poesia filosofica che questi componimenti sottendono.

L'ode è forma appartenente al genere lirico⁴⁷, sebbene il testo di Fontanella proceda in maniera narrativa, documentando le conseguenze del disastro sull'ambiente circostante, insieme alle reazioni delle vittime travolte dall'eruzione. Solo nell'ultima strofa il poeta rivela se stesso, un *io* meditativo che si esprime in prima persona, e che sviluppa considerazioni di impronta morale:

⁴⁵ Fontanella, *Al Vesuvio*.

⁴⁶ Cfr. Alfano, *Introduzione* ad Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, e R. Contarino, *L'ode di Girolamo Fontanella*, Torino, RES, 1994.

⁴⁷ Cfr. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, p. 300.

«Resto attonito anch'io / qual freddo sasso et insensata pietra / già vien manco il dir mio, / già mi cade di man l'arco e la cetra: / trema il suol, mugge 'l mar, mutolo in tanto, / dando luogo al timor, do posa al canto» (vv. 163-169)⁴⁸.

Risalta dunque nel testo la presenza di un quadro oggettivo-realistico che si chiude sulla condizione emotiva dello spettatore: Fontanella, in un «fermo immagine» che sembra rimandare alla tradizione della poesia religiosa, riflette sulla propria condizione di ineffabilità di fronte alla catastrofe⁴⁹. Questo componimento si rivela così sia «narrazione per *mimesis*» (Platone, *Repubblica*, 382a-b), in quanto imitazione degli «atti degli uomini» (Aristotele, *Poetica*, 1450a), sia 'patetica' effusione di un soggetto monologante⁵⁰.

La prima strofe si apre con l'immagine della liberazione *dopo tant'anni* del gigante intrappolato, testimonianza importante della lunga inattività del vulcano. L'opposizione tra cielo e terra si esplica in una forte «verticalità», una visione dall'alto al basso che, notata da Wölfflin per le forme dell'arte seicentesca, poi da Rousset in ambito letterario, è stata più di recente segnalata da Giancarlo Alfano per le liriche napoletane sui disastri: essa è evidenziata nella terza strofe, che inserisce un *récit* sullo scontro tra Giove e il gigante, ribellatosi alla sua condanna di prigioniero negli *inferi*⁵¹.

La sesta strofe comincia la *descriptio*, e mostra gli effetti del risveglio del vulcano sul popolo napoletano, mentre la undicesima ne illustra l'azione. Il Vesuvio, *coi voli di mille incendii e mille*, si innalza maestoso di fronte agli occhi di tutti: una madre, un *veglia*, due amici, un bambino, una coppia di sposi, due fratelli. La lista continua fino alla penultima strofe alternando l'azione del monte a quella degli uomini, dalla «morte che vola ardita (...) coi voli ancor di mille incendii e mille» (vv. 55-56), fino alla folla indistinta in cui «fugge l'un, fugge l'altro, un grida, un piange (...) chi di su, chi di giù s'affligge et ange» (vv. 104-106).

⁴⁸ Sono poche le informazioni sulla vita di Fontanella, tuttavia, una loro attenta collazione non escluderebbe una possibile conoscenza, da parte del poeta calabrese, degli esercizi spirituali dei gesuiti, su cui torniamo a breve, e dai quali prendiamo la definizione di *io* meditativo: cfr. Ignazio da Loyola, *Esercizi Spirituali*, a cura di T. Guadagno, Roma, Apostolato della Preghiera, 2015.

⁴⁹ Cfr. G. Alfano – G. Frasca, *Giacomo Lubrano. In tante trasparenze. Il verme setaiuolo e altre Scintille poetiche*, Napoli, Cronopio, 2002, p. 40. Sul realismo di Fontanella è un utile riferimento, sebbene datato, D. Petrini, *Note sul Barocco*, Rieti, Bibliotheca editrice, 1929¹, pp. 52-55.

⁵⁰ Cfr. P. Hühn, *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», XXII (2014), pp. 155-168.

⁵¹ Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*; J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca*, a cura di L. Xella, Bologna, il Mulino, 1985; Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, p. 18.

Il testo di Fontanella offre spunti per numerose riflessioni, e tra queste va prima affrontata quella del dinamismo – di cui il poeta è riconosciuto come il migliore rappresentante italiano –⁵², giacché essa permette di applicare la teoria della *mimesis* campanelliana⁵³. La quinta e la decima strofe dell'ode sono infatti un ottimo esempio dei principi di quadruplici imitazione illustrati nel testo di Cappone, e l'unione tra immagini e suoni è qui ben evidenziabile sia a livello lessicale che a livello metrico (schema 2).

La ricorrenza delle consonanti liquide, così come delle sinalefi in *e*, di conseguenza la frequenza delle congiunzioni e delle sinafie, rendono le strofe estremamente fluide, come lo scorrere dei *mille incendi* descritti nel testo. Il ritmo è in maniera alternata prima discendente, poi ascendente, quasi a riprodurre il movimento sinuoso del fuoco, e le sillabe toniche hanno forti assonanze tra i versi, anche quando non sono in sede di cesura (vv. 25-30, vv. 55-60):

schema 2.

[<i>écrit</i>]	<i>Mi</i> lle <i>tì</i> m pa ni ac cò glie, e <i>mì</i> lle <i>tròm</i> be ei mò rmo ràn do suò na, <i>mì</i> lle <i>fù</i> rie di sciò glie e “ <i>guèr</i> ra, <i>guè</i> rra” o gni sù a và le in tuò na; è men tre il tè mpo a là bat tà glia as sè gna, dentro i nù voli suò i spi è ga l'in sè gna.	[imitazione ⁴]
	(...)	
[<i>descriptio</i>]	<i>Vò</i> la ar dì ta la mòr te coi vò li an còr di <i>mìl</i> le in cèn dii e <i>mìl</i> le, <i>pù</i> gna in trè pi da e <i>fòr</i> te con <i>tàn</i> ti <i>strài</i> quan te <i>hà</i> l'ar dòr fa vìl le. È 'n su l'om brò sa e rù i nò sa bà lza fra <i>quèl</i> le <i>fiàm</i> me i suò i tri dòn fi in nàl za ⁵⁴ .	[imitazione ³]

⁵² Cfr. P. De Lorenzo, *I nove cieli di Girolamo Fontanella. Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 127-185.

⁵³ Campanella, *Poetica*.

⁵⁴ Va specificato che, trovandoci in un testo di 179 versi, gli spazi dei *écrits* e delle *descriptions* sono plurimi e dislocati, sebbene si distribuiscono in maniera ordinata per l'intera canzone. L'unica sezione che mantiene fissa la sua posizione è la *pointe*, che com'è evidente si concentra nelle ultime due strofe. Va inoltre avvertito il lettore che la seconda strofe citata presenta un grado ridotto di imitazione perché, in quanto *descriptio*, manca di inserto mitologico.

Nella prima strofe esaminata, dov'è presente una quadruplica imitazione, è ben evidenziabile un effetto mimetico che Fontanella sembra riprendere dalla lettura di Cortese (o dalla *Poetica* latina di Campanella)⁵⁵. Esso si manifesta nel secondo verso, dove il poeta riproduce abilmente il gorgoglio del vulcano, il quale «suona (...) mor-mor» (v. 26). È superfluo capire se la ripetizione sillabica sia un'allusione fonetica alla scena di morte che si sviluppa poche strofi dopo – dove «la morte (...) vola ardita / coi voli ancor di mille incendi e mille» (vv. 55-56) –; è invece molto interessante soffermarsi su un altro aspetto di questa onomatopea.

Essa, come dicevamo, è un raffinato *escamotage* teorizzato da Giulio Cortese, e serve a rappresentare in maniera scientifica i suoni naturali delle cose. Ora, sebbene sia chiaro come per questi teorici la «scienza filosofica» non sia ancora quel sapere oggettivo che si afferma in maniera definitiva con gli Investiganti, quanto piuttosto un sapere generico e universale, è curioso approfondire la minuta attenzione con cui i due Svegliati – Cortese e Campanella – descrivano gli effetti del suono nella poesia.

Le scienze, infatti, non si limitano alla semplice descrizione della propagazione del suono, e nell'ode di Fontanella è chiaro come esse mirino a conseguire un obiettivo più complesso: attraverso una sapiente articolazione degli accenti, e una regolata successione di determinate vocali e consonanti⁵⁶, la congiunzione di scienza e poesia porta le immagini a «imprimersi» *per oculos et aures* nella mente del lettore⁵⁷. Questa attenzione all'effetto che il testo produce sul fruitore, è presente anche nella seconda strofe citata.

In essa il gusto della ripetizione, l'uso delle figure etimologiche e dei *callemours*, conseguono il medesimo obiettivo: «Vola ardita la morte / coi voli ancor di mille incendi e mille, / pugna intrepida e forte / con tanti strai quante ha l'ardor faville. / E 'n su l'ombrosa e ruinoso balza / fra quelle fiamme i suoi trionfi innalza» (vv. 25-30). Il lettore – o l'ascoltatore – del testo fruisce una perfetta rappresentazione della *res* descritta (in questo caso il fuoco), e i suoi sensi ne risultano appagati. Come spiega Cortese infatti: «se 'l senso sarà mal sodisfatto, il discorso non farà il suo ufficio del discorrere proportionatamente, né l'intelletto riceverà l'immagine delle cose sensibili»⁵⁸.

La rappresentazione estetica del fuoco è in questo testo preminente, e va oltre le strofi che abbiamo selezionato, occupando la maggior parte dell'ode.

⁵⁵ Cortese, *Prose*; Campanella, *Poëtica*.

⁵⁶ Campanella, *Poëtica*, p. 251; Cortese, *Delle figure*, pp. 9-12 (cfr. anche Id., *Sull'utilizzo delle vocali*).

⁵⁷ Cortese, *Delle figure*, p. 42.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 31.

La sua descrizione viene interrotta solo nella *pointe*, che sposta l'attenzione sul soggetto, spezzandone l'indagine naturalistica: Fontanella, che di fronte al disastro perde «di man l'arco e la cetra» (v. 127), parlando in prima persona si rivela spettatore del tragico evento. Egli, davanti all'inarrestabile forza del vulcano, *mutolo* canta (v. 128), in un'iperbolica antitesi a cui fa da sfondo l'alterarsi degli equilibri naturali: dal cielo alla terra, fino al mare.

Con l'ode *Al Vesuvio per l'incendio rinnovato* ci situiamo all'opposto delle teorie aristoteliche del secondo Cinquecento, per due motivi: il primo è l'attenzione data alla funzione estetica della poesia⁵⁹, al suo effetto sul fruitore; il secondo motivo è che in questo testo la lirica intesa come espressione dell'*io* non contrasta con la mimesi della natura, giacché entrambi i fattori sono compresenti.

L'ode di Fontanella – se non il genere odaico *tout court* –, ha difatti a che fare con l'imitazione delle *praxeis*, l'elemento portante della *Poetica* aristotelica. Essa tratta però anche dell'azione del fuoco, dunque di quei fenomeni della natura che sono il punto cardine della *Poetica* di Campanella, ed è qui che il binomio *fictio*-realtà di questa poesia comincia a vacillare, rivelando la complessità delle ipotesi avanzate finora.

Per Platone e Aristotele, oggetto della poesia non sono gli eventi realmente accaduti, ma quelli che *potrebbero* accadere, la poesia è dunque imitazione del 'possibile' – il *to dynatòn* –, una categoria strettamente connessa al principio della verosimiglianza. L'opera del poeta si distingue così dalla prosa non solo per un principio di forma (*léxis*), perché scritta in versi o ricollegabile alla mitologia, ma soprattutto perché il prosatore «espone gli eventi [accaduti], e il poeta invece i fatti che possono avvenire»⁶⁰. Come differenziare allora la prosa di indagine dalla poesia, quando quest'ultima è narrazione del reale, e imitazione dei fatti della natura, cioè quando essa è *factum* e non *fictio*?

Quella che potrebbe sembrare una domanda retorica è in realtà di grande importanza. Le poesie del disastro che appaiono apparentabili alla *Poetica* di Campanella sono numerose, e i poeti del Barocco moderato, a cui Fontanella appartiene secondo Franco Croce⁶¹, sembrano mirare consapevolmente a una lirica che descriva i fenomeni naturali con intenso realismo: Giacomo d'Aquino con la *Fiera tempesta*, Giambattista Manso con *La Solfatarata di*

⁵⁹ Slawinski, *La poetica di Giulio Cortese*, pp. 135-136.

⁶⁰ Aristotele, *Poetica*, 1450a.

⁶¹ Croce, *Tre momenti del barocco letterario*. Cfr. anche E. Filieri, *Per un nuovo canzoniere. Seicento lirico fra Ferdinando Donno, Antonio Bruni, Girolamo Fontanella*, «Quaestiones Romanicae», VI (2018), pp. 110-134.

Pozzuoli, e Vincenzo Zito con *L'inondazione del Vulturno* sono ottimi esempi di una tendenza descrittiva che è databile agli anni '30 e '40 del secolo⁶².

La faccenda si complica se confrontiamo queste liriche con le prime prose a carattere investigativo sulle catastrofi naturali, con cui sappiamo che le poesie comunicano appieno sul piano editoriale⁶³. Se questi trattati scientifici o parascientifici si posizionano chiaramente dal lato del *factum*, cioè dell'*istoria* aristotelica – che è 'testimonianza autoptica' –, come va interpretata la poesia dei disastri quando anch'essa è testimonianza e non speculazione filosofica?

Se a ciò si aggiunge che queste prose sulle catastrofi del XVII secolo condividono con le poesie il linguaggio e le immagini – in quanto prodotto della stessa cultura visuale –, il problema di donare uno statuto preciso alla lirica dei disastri si fa ancora più complesso. Che la differenza tra queste tipologie di prosa e poesia sia soltanto la platonica congiunzione di metro e melodia, con l'ornato del concettismo?⁶⁴ Campanella nega con grande fervore questa opzione.

Come afferma infatti il filosofo, la migliore maniera di imitare il reale risiede nel corretto utilizzo della metafora, dal momento che essa è «ortam (...) a similitudine rerum». Di conseguenza la migliore poesia è quella che imita la realtà, e l'unico modo per rappresentare le 'cose divine', le manifestazioni della Natura 'in cui Dio si nasconde', è utilizzare in maniera corretta questa figura⁶⁵.

Seguendo il ragionamento di Campanella, per cui ricordiamo che la «*factio est imitatio verorum*», l'obiettivo del poeta – e dunque la sua arte – «non est imitari et fingere, sed imitatur ut repraesentet (...). Quapropter non videtur Aristoteles sustinendus, qui finem et munus poetae esse fabulam docet»⁶⁶. Fare poesia è per Campanella imitare il vero, e non 'come dice Aristotele' limitarsi all'uso del *mythos*, cioè della *fabula*.

In quest'ottica l'idea di una poesia sui disastri che faccia uso della metafora come strumento di realismo aggiunto, portando a compimento le teorie di determinate Poetiche meridionali, viene pienamente riconfermata, giacché questa tipologia lirica si mostra alla pari di un testo scientifico (sebbene nei canoni della forma poetica). In esso la metafora funge da congegno di

⁶² I testi sono consultabili in G. D'Aquino, *Le rime e le prose*, Napoli, Mollo, 1638 (ed. di riferimento *Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1910, p. 175); G. B. Manso, *Poesie nomiche*, Venezia, Baba, 1635 (*ibidem*, p. 35); V. Zito, *Scherzi lirici*, Napoli, Beltrano, 1638 (in *Lirici marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, UTET, 1962, p. 334).

⁶³ Si rimanda ai già citati sonetti del *Breve discorso dell'incendio del monte Vesuvio*, o al ragionamento sviluppato sul *Discorso* di Tommaso Cornelio (cap. I paragrafo 4).

⁶⁴ Platone, *Repubblica*, III (393d).

⁶⁵ Campanella, *Poetica*, pp. 263-264.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 244.

azionamento di un complesso sistema di indagine, che, come accennato già con Cornelio, non si limita a un'impeccabile rappresentazione della realtà circostante, ma mira a rivelarne la sua più intima e vera natura⁶⁷. Ciò vuol dire che ci troviamo di fronte a un totale sovvertimento della teoria rinascimentale e, ribaltando i termini dell'aristotelismo cinquecentesco, il poeta 'icastico' – il fedele imitatore – va ora preferito a quello 'fantastico'⁶⁸.

4. *La scrittura visuale del disastro.*

Per individuare un canone della scrittura del disastro, e chiarire la funzione estetica di questa letteratura, nonché l'innovativa portata di una poesia icastica e veridica, va in primo luogo ribadita la forte omogeneità della cultura barocca meridionale. In questa 'sfera', come si è visto, differenti prodotti letterari comunicano tra loro, in quanto elementi di un unico «campo semiotico», costituito da Accademie e tipografie⁶⁹.

Tale aspetto è stato dimostrato attraverso l'analisi dei canali di produzione e di diffusione della lirica dei disastri – l'ambiente accademico, quello editoriale, il retroterra filosofico e scientifico –, e ci consente di sondare la profondità delle connessioni tra saperi che questi testi costruiscono. La poesia barocca meridionale, infatti, non comunica soltanto con la cultura scientifica, da cui riprende il metodo di indagine e il lessico, ma anche con l'arte figurativa, da cui ricava gran parte della sua potenza immaginifica.

In secondo luogo, è da considerare che sebbene la permeabilità tra prosa e poesia del disastro sia un dato ormai acquisito, risulta efficace per il nostro discorso riprendere questo argomento, e confrontare l'ode di Fontanella con una selezione di prose sull'eruzione del 1631. Tra le numerose⁷⁰, quelle che

⁶⁷ Cfr. Cornelio, *Discorso* (*supra* cap. I paragrafo 4). Cfr. anche Gigliucci, *Realismo barocco*, p. 167: «Il concetto e il parto ingegnoso sono coerenti con la natura, non la contraddicono. D'altronde anche per Tesauro la metafora è arricchimento gnoseologico (...) osservazione locupletata della realtà, come raddoppiata da un cannocchiale».

⁶⁸ Cfr. Bellini – Scarpati, *Il verso il falso dei poeti*, pp. 12-13. I due studiosi rilevano come un ragionamento di questo tipo sia riconducibile già a Tasso, sebbene il poeta inquadri il discorso sul vero e il falso della poesia nell'opposizione tra storia e invenzione.

⁶⁹ Cfr. Quondam, *L'Accademia*, p. 829. Lo studioso applica alla cultura accademica il concetto di 'semiosfera' lotmaniana (cfr. J. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006). Nel ragionamento di Quondam, in breve, l'insieme dei testi e dei linguaggi del Barocco meridionale rivela l'esistenza di un sistema culturale unitario, in cui le sfere del sapere si intersecano, o quantomeno confinano le une con le altre.

⁷⁰ Il componimento di Fontanella è stato confrontato con opere che gli sono coeve o precedenti. Di queste, le seguenti comunicano tutte, in misura diversa, con l'ode: G. Gianetti, *Vera relation del prodigio nuovamente successo nel Monte Vesuvio con una breve dichiarazione di quel*

maggiormente richiamano la poesia sono la prima e l'ultima di Vincenzo Bove, noto tipografo napoletano, e quella di Cesare Braccini, abate lucchese che aveva soggiornato a Napoli tra il 1629 e il 1632⁷¹.

I testi selezionati rilevano una forte vicinanza con l'ode al Vesuvio, sul piano sintattico e figurale, ma non solo: frequenti sintagmi di queste relazioni sono utilizzati anche in altri componimenti sul disastro⁷², tra cui i sonetti *Alla sua ninfa che mira il monte Vesuvio*, e *In occasione dello 'ncendio del Vesuvio* di Baldassarre Pisani; *L'incendio del Vesuvio* di Tommaso Gaudiosi; *Mentre superbo alzar fino a le stelle* di Francesco Antonio Tomasi, e così via⁷³.

Questa vicinanza tra le diverse forme di indagine della catastrofe porta a due considerazioni. La prima è immediata: la scrittura del disastro è altamente stereotipata. La seconda considerazione, derivata dalla precedente, è che se questi prodotti condividono lo stesso immaginario, allora è probabile che venissero fruiti alla stessa maniera: come strumenti informativi di tipo visuale. Essi permettono di vedere – coi propri occhi – il disastro di cui si legge o ascolta la rappresentazione.

L'obiettivo, dunque, è evidenziare il realismo descrittivo di questa letteratura, e chiarire l'orizzonte culturale dei poeti esaminati. Imitare il reale, infatti, e rappresentarlo icasticamente, non significa soltanto utilizzare i mezzi atti a riprodurre i fenomeni della natura, ma anche trovare i riferimenti più adeguati ad attivare l'immaginario del fruitore.

che significa, Napoli, Roncagliolo, 1631; G. Milesio, *Vera Relatione del miserabile, e memorabile caso successo nella falda nominatissima Montagna di Somma, altrimenti detto Mons Vesuvij*, Napoli, Beltrano, 1631; G. Orlandi, *Dell'incendio del Monte di Somma*, Napoli, Scoriggio, 1631; A. De Eugenii, *Il maraviglioso e tremendo incendio del monte Vesuvio*, Napoli, Beltrano, 1631; G. C. Braccini, *Relazione dell'incendio del Vesuvio fattosi alli 16 di dicembre 1631*, Napoli, Roncagliolo, 1631; V. Bove, *Il Vesuvio acceso*, Napoli, Roncagliolo, 1632; Id., *Decima relazione, nella quale si dà breve e succinto ragguaglio dell'incendio risvegliato nel Monte Vesuvio e di Somma nell'anno 1631*, Napoli, Scoriggio, 1632; Id., *Nuove osservazioni fatte sopra gli effetti dell'incendio del Monte Vesuvio. Dal 16 di Dicembre 1631 fino ai 16 di Gennaio 1632, Aggiunte alla decima relazione*, Napoli, Scoriggio, 1632. Le quattro relazioni del '32 sono datate nel mese di gennaio, come si legge dalle rispettive lettere prefatorie, mentre l'ode, ricordiamo, è data alle stampe il 10 febbraio.

⁷¹ Cfr. G. Galasso, *Giulio Cesare Braccini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIII, Treccani, 1971, https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-cesare-braccini_%28Dizionario-Biografico%29/ (12/2022), e Lavocat, *Pestes, Incendies, Naufrages*, pp. 109-159.

⁷² Sul genere delle relazioni nel primo Seicento cfr. G. Schiano, *Notizie volanti, memorie perpetue. Ricordare la catastrofe nella prima età moderna*, «Griselda», XXI (2022), pp. 1-13, e Id., *Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro. Entre noticia y narración*, Berlino, Peter Lang, 2022.

⁷³ Cfr. Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, *passim*.

Cominciamo il ragionamento con *Il Vesuvio acceso* di Vincenzo Bove, di cui è possibile dimostrare come le prime righe corrispondano alle strofi 1-5 dell'ode di Fontanella:

Pavento di rammentare, quel ch'ì propri occhi han sostenuto di vedere, ne ardisce la penna di esprimere ciò che l'animo non può. (...) Son rinovati i prodigiosi 'ncendi del nostr'infame Vesuvio, et hanno ricevuto libertà le fiamme, che per tant'anni son state imprigionate (...). Si aprì tra tanto nell'istesso luogo una gran bocca, ch'a groppi vomitava una crassa e densa caligine di fumo, che ben mostrava quanto di dentro fosse acceso il monte, non se mi dica di fiamme, o di sdegno, contro di noi. (...) rotavano quei fumosi globi ondeggiando per l'aria (...) imitavano ne' lampi le nubi, quando al mondo partoriscono le procelle. Sorse adunque verso il cielo un gran troncon di fumo, che niun albero rappresentava più al vivo che il pino (...) e assordava il rumore dell'aperta voragine. (...) Fiata quella bocca d'Inferno, e' ha spalancato il monte a cui non bastando più di 4000 uomini tra le fiamme arrostiti (...) e ave ingoiate intere adunanze. (...) E perché questo nostro monte par ch'arda d'ambizione d'acquistarsi il titolo d'Olimpo, e non potendo per l'altezza, o vicinanza col cielo conseguirlo, l'assetta con gli assetti sembianti a' quelli (...) agiunse le gragnuole delle arene, di cui ha pieno tutte le valli (...) le sue saette poi sono state le pietre.

L'impianto descrittivo è molto simile a quello dell'ode, e procede per progressione metaforica, rivelando la stessa potenza icastica della poesia. L'immaginario del testo è retto dalle iperboli («esprimere ciò che l'animo non può»; «i prodigiosi 'ncendi»; «più di 4000 uomini») e dalle analogie («fiamme ... imprigionate»; «gran bocca che ... vomitava»; «bocca d'Inferno ... fiata»). Le figure costruiscono una dettagliata ecfraasi del monte, che va dal risveglio del Vesuvio alla sua prima azione, il *rumore dell'aperta voragine* che assorda gli astanti: «Mille timpani accoglie, e mille trombe ei mormorando suona» (vv. 25-26).

Come nell'ode, anche qui la rappresentazione del disastro è situata tra l'ineffabilità di quanto il testimone oculare ha davanti agli occhi («esprimere ciò che l'animo non può»)⁷⁴, e la minuziosa cura dei dettagli di ciò che descrive («vomitava una crassa e densa caligine di fumo»; «quei fumosi globi ... imitavano ne' lampi le nubi»), con una particolare attenzione all'esperienza sensoriale: tatto, vista, olfatto, e udito. Le sinestesie, di cui la relazione abbonda, servono infatti a stimolare i sensi del lettore-ascoltatore⁷⁵.

⁷⁴ Sul *tòpos* dell'inesprimibile, che si costruisce su *impossibilia* comuni ai tre testi («vien manco il dir mio» ecc.), cfr. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, pp. 228-232. Esso funge qui da *subtopos*, o *subtopics*, del più grande *tòpos* catastrofico, seguendo il modello dei rapporti gerarchici tra *tòpoi* maggiori e minori (cioè 'sotto-argomenti') individuato da Lausberg, *Trattato di Retorica letteraria*.

⁷⁵ Su questa funzione della sinestesia, o della 'metafora sinestetica', cfr. A. De Blasio, *Sulla sinestesia. Passato e futuro*, Bologna, Clueb, 2012.

La vicinanza tra i due testi è evidente, come nel caso già illustrato di de' Rossi e Cornelio, ed è rilevabile anche sul piano delle sequenze sintattiche, cioè della distribuzione del pensiero, giacché la relazione separa nettamente *descriptio* e *récit* mitologico, come nella poesia. I primi due versi, ad esempio, «Sorge in aria tonante / dopo tant'anni a riveder la luce», corrispondono alle righe «Son rinnovati i prodigiosi 'ncendi del nostr'infame Vesuvio, et hanno ricevuto libertà le fiamme, che per tant'anni son state imprigionate». Entrambe le sezioni portano l'attenzione sull'inattività del vulcano, e sulla *libertà* ottenuta *dopo tant'anni* (sintagma utilizzato sia da Fontanella che da Bove) del *furioso Gigante*.

Anche la lotta del *Ribello al ciel, vittorioso duce*, che tenta «d'acquistsarsi il titolo d'Olimpo» è presente in entrambe le descrizioni, e il tema dell'*ambizione* e dello *sdegno* (anch'esso termine in comune tra i due testi) è sciolto nell'ode in un lungo concetto: «Squarcia il fianco materno, / qual troppo angusta al suo furor misura; / e sdegnando l'Inferno, / si fa spiraglio ad esalar l'arsura» (vv. 7-10).

L'imitazione dei 'fatti degli uomini', il punto nodale delle teorie sull'imitazione, ricopre chiaramente un ruolo importante nelle prose, come dimostrano la *Relazione* di Cesare Braccini, e l'*Aggiunta* di Vincenzo Bove, che rivelano immagini sorprendentemente affini alla poesia. Cominciando da Braccini, si nota infatti una descrizione minuziosa dei fatti, con una forte attenzione alle immagini:

Ha portato un gentiluomo un pezzo di quelle carni così arsicciate, che sembra essere stato una coscia di un uomo, ma non si può discernere (...) riferisce di più non aver mai potuto vedere (...) cosa, che più si assomigli al Chaos di quel luogo: perché qui giace un bue arrostito colà un mezzo uomo arsicciato, più appresso un altro mezzo sepolto nella cenere, nel mare il fuoco arde. (...) Dove non toccarono que' torrenti di fuoco (...) sono poi in ogni modo morti, o di fame, o di paura, o di soffocazione.

L'indagine si concentra in queste righe sulle conseguenze del disastro, e rivela lo stesso gusto per l'amplificazione retorica delle poesie (giacché iperboli, *adynata* e analogie reggono per intero la cronaca). In particolar modo questo passo dimostra come lo spiccato interesse per la rappresentazione delle sciagure umane sia una caratteristica precisa del genere disastroso⁷⁶.

⁷⁶ Lontano dall'etichetta di «gusto dell'orrido e dell'esasperazione» che ha per lungo tempo caratterizzato gli studi sulla poesia barocca (cfr. M. Praz, *Il giardino dei sensi*, Milano, Mondadori, 1975, e B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Milano, Adelphi, 1993⁴), ci rifacciamo qui alla definizione di *horreur merveilleuse* coniata da Lavocat. Come spiega la studiosa, la dettagliata rappresentazione di un evento orrorifico serve infatti a impattare sui sensi del lettore, e a provocare degli *shock* visivi. Cfr. F. Lavocat, *Un «nuovo, e meraviglioso et horribile soggetto». Le volcan dans l'opéra-ballet et le théâtre à machines*, in *L'imaginaire du volcan*, edited by F. Silvos – M.-F. Bosquet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 73-95.

L'estratto corrisponde infatti alle strofi 6, 18, 21 dell'ode, che presentiamo nell'ordine di numerazione:

Freme il volgo pensoso / in su l'aprir del mattutino giorno: / fra pauroso e bramoso / va dubbio il caso esaminando intorno; / e dal timor se non dal male ucciso, / chi la morte non ha, la mostra al viso. (...) Questa va, quegli riede, / fugge l'un fugge l'altro, un grida, un piange; / rotto il capo, arso il piede, / chi di su, chi di giù s'affligge et ange. / E fra balli di morte e di fortuna / il caso è vario e la tragedia è una. (...) Fra la polve anelante / un altro va per refrigerio a l'onda, / ma cadendo tremante / ne l'acqua no, ma ne l'arena affonda. / Così riman, senza partir da un loco, / sommerso in polve et annegato in foco (vv. 31-36, 103-108, 121-126).

Dal *Chaos*, o *dubbio caso*, alla descrizione di cadaveri e carcasse sparse in ogni dove (*rotto il capo, arso il piede...*), ricalcando luoghi identici e precisi modi di morire – come l'annegamento nella cenere, o la caduta nel *torrente di fuoco* –, il trattato procede in questo modo:

Notabile fra l'altre fu una squadra di 30. Donne di mal talento, compunte per la presente occasione: le quali essendo uscite tutte malamente vestite a piè nudi, e con li capelli tagliati, e appesi a un Crocefisso (...) scalza avanti all'altre portava (...) e dando lode a Dio. (...) Sebbene ne anco questo suppliva al fervore del popolo: onde alcuni si confessavano pubblicamente, o dir meglio pubblicavano i loro peccati.

Tale estratto è potentemente descrittivo come i precedenti, ma indugia maggiormente sui particolari espressivi, fungendo da momento di dilatazione della tensione narrativa. Esso conferma come l'indagine particolareggiata di questi testi non abbia solo lo scopo di riportare fedelmente l'accaduto (cioè la mimesi), ma anche – e in particolar modo – quello di stimolare la memoria. Ciò che è visibile e icastico, infatti, si ricorda più facilmente. Tale aspetto è meglio evidenziabile nell'*Ode*, alle strofi 20, 25, 26, che condividono con questo passo il medesimo immaginario e la stessa organizzazione del pensiero:

Piange afflitta sorella, / squarciando lorde le sue bionde chiome; / e, chiamata ancor ella, / chiamando va del suo fratello il nome. / E sente, oimé, senza sperar conforto, / un grido poi che le risponde: – È morto –. (...) Chi rivolto a le stelle, / accusandogli error piange pentito, / chi d'amare novelle / vien portator ne la città smarrito: / teme e trema ciascun, confuso insieme, / chi di qua, chi di là, sospira e geme. (...) Lascia il ruvido ostello / e vien tra mura ad abitar civili / doloroso drappello / di donne afflitte e di fanciulli umili / che nel suo scampo travagliato e perso / fra la turba mendica erra disperso (vv. 115-120, 145-150, 151-156).

Questo estratto, che insiste sulle conseguenze emotive della catastrofe, mette in scena una serie di figure convenzionali atte a fare presa sul lettore, a destare la sua attenzione attraverso immagini 'patetiche'. Non sono, infatti, vittime anonime quelle che muoiono nel fuoco del Vesuvio, ma so-

relle, mogli, mariti, figli. La sequenza è mantenuta all'incirca identica nella seconda relazione di Bove, che aggiunge dettagli molto simili alla poesia di Fontanella:

Alcuni prodighi più della vita che della robba (...) con la medesima restarono dalle fiamme assorbiti; il che ad altri similmente occorre per impotenza, o di vecchiaia, o di malattia impediti; fra i quali un giovane vi fu che per non abbandonar' il suo padre podagroso, con esso lui per esempio ai posteri di pietà memorabile lasciò la vita. (...) il marito con la moglie, e figli a' piedi insieme abbracciati, e altri spettacoli miserabili, che han poi mosso a lagrime chiunque.

Questa sequenza fortemente iperbolica è anch'essa ricca di elementi connessi alla sfera emozionale (gli anziani *assorbiti* dalle fiamme; il giovane *esempio ... di pietà*; i cadaveri *insieme abbracciati*). Il passo corrisponde alle strofe 23, 12, 15 dell'*Ode al Vesuvio*:

Qui con avida cura / un corre al tetto a radunar gli arredi, / là tra l'onda e l'arsura / un latro giunge e se gli mira a' piedi. / Ma strutti quelli e inceneriti innanzi / mira estreme reliquie, ultimi avanzi. (...) Fugge il veglio tremante / e nel fuggir va a ricader poi lasso. / Fugge il giovine errante / e trova che l'è rinchiuso il passo: / ei dubbio sta ne l'infernal profumo: / s'egli fugge l'ardor, more nel fumo. (...) Giù precipita un figlio / ove languido un padre arso trabocca; / cerca aita al periglio / ma la parola poi li more in bocca. / Pur moribondo, ei con paterno zelo / singhiozza e dice: A rivederne in cielo. (...) – Fuggi – grida lo sposo, / per man traendo a più poter la moglie. / Ecco un turbo focoso / si spande in aria et ogni ben lli toglie. / Col braccio in man de la sua donna ei resta: / fra quell'ombra fumanti, ombra funesta (vv. 69-133).

Da questa comparazione tra vettori dell'informazione si ricava che i testi scelti presentano le stesse figure tipizzate – di cui illustrano le medesime azioni –, ma soprattutto che essi mirano a suscitare meraviglia nel lettore attraverso dettagli raccapriccianti. L'imitazione delle *praxeis*, infatti, che Fontanella espone al modo di Bove e di Braccini, è funzionale al criterio della verosimiglianza, e in questa scrittura dipende in gran parte dall'impiego di stereotipi⁷⁷: l'avidio che perde la vita per conservare i suoi averi (una figura presente anche nell'ode *Ai tumulti di Napoli* di Muscettola)⁷⁸; i congiunti

⁷⁷ Cfr. C. De Caprio, *Narrating Disasters, Writers and Texts*, in *Disaster Narratives in Early Modern Naples*, p. 26: «Announcement and prescriptive texts, short chronicles (...) poems and collections of poems, were all part of print production that circulated in close temporal proximity to disastrous events. An (...) effect of this expansion of communication channels concerned narrative texts in prose and verse: stereotyped narrative formulas were repeated in different account or were cobbled together; disaster stories moved from place to place among various audiences, suggesting the potential for contemporaneity».

⁷⁸ Cfr. Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, pp. 107-110.

che muoiono assieme (fratello e sorella, genitori e figli, marito e moglie); le donne coi capelli scarmigliati *et cetera*.

Il ragionamento sulla stereotipia della scrittura del disastro, e l'inquadramento di questi testi come prodotti di una cultura visuale, che attraverso le immagini decodifica e rappresenta una realtà sconosciuta (la catastrofe), aiutano a comprendere la portata dell'interazione tra sfere del sapere. Sebbene nelle pagine precedenti si sia già esposta la centralità di questo aspetto, è importante sottolineare che in poesia ciò comporta innestare un complesso gioco di riferimenti tra *loci communes* attinti da plurime fonti (letterarie e figurative).

La potenza delle immagini di queste liriche, e il modo in cui esse sono recepite nell'ambiente culturale napoletano, è in gran parte dettata da un gioco di sottili parallelismi per riattivare *tòpoi* già presenti nella mente dell'individuo⁷⁹. Come gli inserti mitologici, questi stereotipi si innestano sulla memoria storica dell'evento, e lo riconducono alle categorie del già noto⁸⁰.

L'enargeia, le analogie e le metafore, rappresentano solo la base di un impianto ingegneristico che costruisce una cultura figurativa e filosofica (almeno nei testi più elaborati), in cui si connota ogni aspetto dell'immaginario della comunità. I testi del disastro tessono una trama iconologica che filtra la realtà sensibile, e che si intreccia alla comunicazione letteraria e figurale, a un sapere universale e prevalentemente visivo. Penetrare questa rete significa comprendere il funzionamento dell'invenzione poetica, e disegnare una precisa mappatura dell'immaginario secentesco.

⁷⁹ Cfr. Segre, *Tema/Motivo*, p. 53: «I *koìnòi topoi* (*loci communes*) sono argomenti adatti ad essere sviluppati al servizio d'una tesi: il loro assieme costituiva, a detta di Quintiliano, le *argumentorum sedes*. La memoria era infatti concepita come uno spazio nei cui luoghi (*topoi*, *loci*) si situano le idee: a questi luoghi ricorre l'oratore quando cerca argomenti adatti alle situazioni (...). Estintisi il discorso politico e quello giudiziario, la retorica estende l'uso dei *topoi* a tutti i tipi di testo; essi divengono dei *clichés* di generale utilizzabilità letteraria e si estendono a tutti i settori della vita che possono essere (...) modellati dalla letteratura. Così, tra gli antichi edifici della retorica, la topica costituisce il magazzino: "Vi si trovano le idee di carattere più generale: tali da poter essere usate in tutti i discorsi e tutti gli scritti"».

⁸⁰ Cfr. Alfano, *Introduzione* ad Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, p. 30: «Potremmo parlare per i nostri testi di (...) una ritrascrizione degli eventi catastrofici per leggere (...) nel disastro della collettività, il proprio essere transitorio, per ricondurre i conflitti della storia e le catastrofi della natura a un sistema, sia pure gerarchizzato e controllato, che consente tuttavia la leggibilità del mondo». Cfr. anche Lavocat, *Écritures du désastres, passim*.

5. *Metafore ed emblemi.*

Riprendiamo il discorso dal versante editoriale della scrittura dei disastri, poiché esso fornisce il passaggio più economico per approfondire l'orizzonte immaginifico di questi poeti. A tale scopo esminiamo una marca tipografica che rappresenta il Vesuvio (Fig. 1).



Fig. 1. Marca tipografica con insegna. Da Incredulo Accademico Incauto, *Incendio del Vesuvio*, Napoli, Longo, 1632.

L'insegna di Vincenzo Bove, riutilizzata in un testo della tipografia di Egidio Longo – tra i più noti editori di poesia vesuviana –, è un chiarissimo esempio dello stretto rapporto tra immagine e parola che connota la poesia del disastro. La marca del Vesuvio è strutturata infatti come un emblema: un'immagine con un motto (o un'impresa) che si richiama alla tradizione letteraria o religiosa.

In questo caso il cartiglio riporta un versetto dall'Antico Testamento: «Audite qui longe estis quae fecerim et cognoscite e vicini fortitudinem meam» (*Is.* 33:13-15). Esso ricalca il motivo della caducità della vita umana di fronte al divino, rinvenibile in numerose poesie del disastro⁸¹, e raffigurato in molti emblemi del Cinque-Seicento⁸².

⁸¹ Per un confronto cfr. Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 84-87, 146-148, 150-156. Sul rapporto tra emblemi e metafore nella lirica barocca cfr. anche G. Rabizzani, *L'epigramma in Italia*, «Il Marzocco», I (1918), pp. 7-17, e C. Sensi, *Gli emblemi dell'inconsistenza e l'«arcimondo» della fantasia*, «Lettere italiane», XXXIV (1982), pp. 176-214. L'interesse all'emblematologia barocca sembra di recente occupare soprattutto gli studiosi del Seicento spagnolo, come dimostrano le pubblicazioni della *Sociedad Española de Emblemática*, <https://emblematica.es/> (12/2022).

⁸² Si rimanda almeno ad A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, a cura di M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2015: emblemi nn. 5, 7, 8, 17, 156-157, 159. Sull'importanza della raccolta di Alcia-

L'immagine del Vesuvio, e il motto che l'accompagna, fungono da rappresentazione visiva dei già illustrati sonetti a tema eruttivo: essi riproducono simultaneamente la *descriptio* e la *pointe* delle poesie sulla catastrofe. Il monte che espelle una *sulfurea vampa*, tale da far *piover ceneri, e pietre*, ammonisce con la sua imponenza il lettore, e si inserisce in una cornice di tipo morale, alla stessa maniera dei componimenti esaminati nel primo capitolo⁸³.

Se leggiamo i testi cronologicamente più alti rispetto al 1631, dunque con *ekphraseis* maggiormente stereotipate del vulcano, il collegamento diretto tra poesia e immagine si rivela in modo forte e immediato:

Dal centro d'una rupe ergesi l'ira
di Dio, che mista al foco ebbe i natali
E vola per lo Ciel più d'una pira,
perché celebri all'uom i funerali.

Fra volumi d'ardor, che son letali, 5
camminar più d'un sasso il Mondo ammira,
né pur donagli il piè, donagli l'ali
o la Tebana, o la Bistonia Lira.

Van di polvere all'Etra e alte rapine,
che 'l comando d'un Monte in giù rivolva, 10
perché cadano poi sul nostro crine.

E nel fragor, che tra le fauci involva,
fatto di Dio ministro un Monte alfine
vuol a noi rammentar, che noi siam polve⁸⁴.

Il componimento dell'Ozioso Giuseppe Battista dimostra un fattore importante della lirica barocca, e cioè come un sonetto possa fungere anch'esso da emblema, da rappresentazione visuale di un precetto filosofico, o di un determinato contenuto di verità⁸⁵. Ciò avviene per due motivi. Il primo è

to nel Seicento italiano è sufficiente ricordare che dal 1618 (data dell'edizione padovana) essa è ristampata nella penisola quattro volte in meno di cinquant'anni (nel 1621, 1626, 1660, 1661).

⁸³ I versi citati sono dei poeti capuani Tomasi e Adamo, e sono illustrati nel secondo paragrafo del primo capitolo: §*L'eruzione vesuviana del 1631: una poesia per celebrare il «terribile evento»*.

⁸⁴ G. Battista, *Dal centro d'una rupe ergesi l'ira*, in Id., *Poesie meliche. Opere*, a cura di G. Rizzo, II, Galatina, Congedo, 1991.

⁸⁵ È forse opportuno ricordare come l'*enargeia*, la legge che permette alle immagini di esercitare la loro funzione, non sia prerogativa esclusiva della Retorica, dal momento che già in età classica essa apparteneva anche alla filosofia e all'arte figurativa. L'*enargeia* trova infatti impiego soprattutto nel genere del protrettico, l'incitamento all'interiorizzazione di regole morali. È proprio questa applicazione che si rinviene negli emblemi secenteschi, probabilmente per la diffusione del *De duplici copia rerum ac verborum* di Erasmo da Rotterdam (1534). In questo testo l'*evidentia* (nome latino dell'*enargeia*) si fonde infatti con l'*egressio* (Quintiliano,

l'ibridazione tipica di questo periodo tra le forme del sonetto e dell'epigramma (ciò che negli emblemi funge da *explicatio* dell'immagine)⁸⁶. Il secondo motivo è la già illustrata potenza icastica delle metafore e delle analogie della poesia sul disastro. Gli emblemi, infatti, non sono che «metafore offuscate dal lungo uso», e divenute autonome (cioè fruibili senza apparato testuale) grazie all'elevata stereotipia di queste immagini⁸⁷.

Nel testo di Battista, e nella marca tipografica di Bove, tale caratteristica è evidente nel significato che la figura del Vesuvio ha assunto nel XVII secolo. Il vulcano non è (più) un semplice monte, ma in quanto foriero di morte diviene l'emblema della fugacità della vita. Esso è in breve allegoria della potenza di Dio⁸⁸.

In sintesi, poiché il Vesuvio è letale, il motto o l'epigramma che lo rappresenta non può che ribadire questa interpretazione, e fungere allora da monito sull'esistenza (in quanto prova della presenza di Dio nella natura)⁸⁹:

Institutio Oratoria, IV, III, 12-14), ovvero con l'*ekphrasis*: la descrizione dettagliata delle *res*. Cfr. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, pp. 79-84.

⁸⁶ Sull'erudizione in materia di epigrammi dei poeti secenteschi, oltre a quanto illustrato nel primo capitolo, sono eloquenti le numerose raccolte di *elegiae* ed *epigrammata* pubblicate nel XVII secolo. Secondo le stime del database DisComPoSE esse ammontano, nel solo Meridione, a ventitré edizioni tra il 1632 e il 1693 (escluse le ristampe e le miscellanee). Tra queste, risulta decisamente esemplare il caso di Giacomo Lubrano, che nei *Suaviludia musarum ad Sebethi ripam. Epigrammatum libri X* (Napoli, Raillard, 1690) intitola una sezione di epigrammi *Emblemata*. La decisione del poeta è difatti chiarificatrice non solo di un gusto tipico del periodo (che è essenzialmente l'*ut pictura poesis*), quanto piuttosto della funzione dell'epigramma nel Seicento. Questi brevi testi in latino non sono che la trasposizione verbale di emblemi già noti a larga parte della popolazione, e fungono da vere e proprie *imagines in absentia*. Sul legame tra *enargeia* e *mimesis* cfr. anche Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, §*Metaphora Quarta*.

⁸⁷ M. Praz, *Studi sul concettismo*, Milano, Abscondita, 2014, p. 79.

⁸⁸ Sulla catastrofe come allegoria del divino è opportuno rimandare a Lavocat, *Pestes, incendies, naufrages*, pp. 163 sgg. La studiosa, infatti, rileva nei testi sul disastro la presenza di *allegoriae in factis* (o *in rebus*) e di *allegoriae in verbis*. Il primo tipo di figura dona al cataclisma un significato escatologico (come spiega anche Campanella, *Poëtica*, p. 240). La seconda allegoria è equiparabile a una metafora di equivoco, cioè a uno strumento di spostamento del significato: cfr. Frare, *Metafora di equivoco in Tesauro*, in *Figures à l'italienne*, 1999, pp. 300-319, e Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, pp. 255-279 (i paragrafi sulla *métaphore filée* o 'allegoria sovraordinata'). È opportuno specificare che sebbene le teorie sull'allegoria trovino applicazione nella poesia dei disastri, esse hanno notoriamente origine nell'ermeneutica cristiano-medievale: cfr. D. Goldin, *Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV convegno italo-tedesco, Bressanone 1976*, Padova, Liviana, 1980 (in particolare i saggi di Segre e Zambon).

⁸⁹ Cfr. Praz, *Studi sul concettismo*, p. 160. Lo studioso spiega infatti come metafore ed emblemi fungano da mezzi per «materializzare il soprannaturale, renderlo comprensibile a tutti». Sulla vicinanza tra le istanze del magismo e quelle del cristianesimo intuibili dall'emblema e dal sonetto, va ricordato che la cultura del Meridione barocco è caratterizzata dal sincreti-

cognoscite fortitudinem meam. Se l'ecfrasi del sonetto illustrato già suggerisce questo significato (giacché il Vesuvio è manifestazione de «l'ira / di Dio, che mista al foco ebbe i natali», vv. 1-2), il distico di chiusura – in cui si rivela appieno il senso dell'epigramma – non lascia adito a dubbi: il Dio-monte «vuol a noi rammentar, che noi siam polve» (v. 14)⁹⁰.

È importante riflettere sul fatto che questa interazione tra tradizione letteraria e figurativa è decisamente raffinata: essa non può che manifestarsi in forme così accentuate solo a metà del Seicento, quando il tema della catastrofe diviene per la lunga durata e l'ampio utilizzo un *tòpos*⁹¹. Tale caratteristica, tuttavia, non è da considerarsi insolita in un poeta erudito come Giuseppe Battista, autore di una centuria di epigrammi latini pubblicati tra la prima e la seconda parte delle *Poesie meliche*⁹², la sua opera di maggiore impegno letterario.

È inoltre da ricordare come l'interazione tra sonetto ed epigramma sia un fenomeno con profonde radici⁹³. Esso non dipende solo dalla dottrina di questi poeti, ma anche dal contesto mediatico in cui i testi del disastro si inseriscono. Se infatti è vero che queste poesie sono potentemente icastiche perché legate a una particolare teoria delle figure retoriche (un elemento magisti-

simo, dunque, il nesso tra religione 'ufficiale' e naturalismo non deve risultare bizzarro: cfr. G. Galasso, *Le particolarità del Mezzogiorno cristiano e cattolico*, in *Cristiani d'Italia*, Treccani, 2011, https://www.treccani.it/enciclopedia/le-particolarita-del-mezzogiorno-cristiano-e-cattolico_%28Cristiani-d%27Italia%29/ (12/2022), ed E. De Martino, *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti, 1962, pp. 14-32. Per riscontri testuali si rinvia alle poesie sui rituali di interruzione del disastro raccolte in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 99-103; 157-159.

⁹⁰ Il motto di questa poesia si posiziona in chiusura del testo – cioè nella *pointe* – perché in tal modo ha un maggiore impatto mnemonico. Anche in questo caso esso rimanda all'Antico Testamento (*Gen.*, 3, 19), e porta a riflettere su una certa teoria delle immagini del gesuitismo italiano ed europeo (cfr. W. de Boer – K. A. E. Enenkel – W. S. Melion, *Jesuit Image Theory*, Leiden-Boston, Brill, 2016). Sul motivo del *pulvis es* come costituente del *tòpos* dell'inesorabile cfr. Bonito, *L'occhio del tempo*.

⁹¹ Oltre a quanto detto nel primo capitolo, sullo sviluppo da temi a *tòpoi* delle sequenze figurative del disastro cfr. anche M. Viceconte, *Vesuvio infernale. Nascita e diffusione di un topos napoletano nella cultura artistica e letteraria seicentesca*, in *Con la mano libera e la mente poetica. Percorsi e temi della pittura tra capricci del genio, del pennello e della penna*, a cura di M. V. Fontana – N. Bastogi, Roma, Artemide, 2022, pp. 23-30, e S. D'Alessio, *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-48. Linguaggio e potere politico*, Firenze, CET, 2003. Il primo studio approfondisce la fortuna del Vesuvio nelle arti visive; il secondo, sebbene incentrato sulla rivoluzione di Masaniello, illustra la vasta applicazione delle metafore legate all'eruzione e alla peste di Napoli.

⁹² G. Battista, *Epigrammatum centuriæ tres*, Venezia, Baba, 1653.

⁹³ Cfr. Raimondi, *Rinascimento inquieto*; Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia; Il rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia nell'età antica, medievale e umanistica*, a cura di D. Coppini – R. Cardini, Firenze, Polistampa, 2009.

co che viene progressivamente perduto nella seconda metà del secolo), va tenuto in considerazione come anche il meccanismo di circolazione dell'informazione in cui esse si muovono incide notevolmente su questa funzione⁹⁴.

Gli emblemi (e dunque le metafore) sono parte integrante di una complessa macchina della comunicazione, e in tale sede va rilevato che il loro utilizzo nel Barocco non è semplicemente una marca di stile (si è infatti soliti parlare di «gusto epigrammatico»)⁹⁵: essi si collocano in numerose tipologie di sonetti per sfruttare gli stereotipi già presenti nella mente dell'individuo secentesco⁹⁶. Possiamo dunque dare per certo che le immagini del disastro, al pari dei più noti emblemi religiosi o politici, venissero fruite e comprese da larga parte della popolazione.

In quest'ottica risulta opportuno approfondire la funzione di tali immagini, e delle metafore che contribuiscono alla loro formazione. Questo ragionamento ci permette infatti di intervenire su un importante aspetto dell'ampia rete di connessioni tra testo scritto e immagine nella poesia secentesca: l'influenza del gesuitismo sui canali della comunicazione letteraria (in particolar modo considerato l'elevato numero di gesuiti impegnati in questo tipo di lirica)⁹⁷.

È noto a partire dagli studi di Giancarlo Alfano che questa pedagogia dell'immagine, in cui il trauma causato dai frequenti cataclismi si intreccia a credenze di stampo escatologico⁹⁸, rivela nella poesia lo scopo di modellare la

⁹⁴ Cfr. Maravall, *La cultura del Barocco*, pp. 69 sgg., e C. De Caprio, *A linguistic perspective on intermediality in Early Modern Italy. Media flows in the Early Modern Regno (1494-1632)*, «Cheiron», X (2022), pp. 69-85.

⁹⁵ C. Calcaterra, *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1936, p. 26.

⁹⁶ Esistono infatti poesie con emblemi d'amore, emblemi politici, emblemi religiosi. Per un riscontro cfr. Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 49-51; 84-86; 146-148. Cfr. anche F. Bondi, *Il principe per emblemi. Letteratura e immagini del politico tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 16, che spiega come «il modello emblematico serviva (...) per portare il contenuto iconico dei *topoi* a un alto grado di *enargeia*, e insieme per 'macchinare' al meglio l'elemento visivo con quello orale-auditivo».

⁹⁷ Sulla forte presenza di personale ecclesiastico nella letteratura barocca cfr. A. Battistini – E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti. Le forme del testo. Teoria e poesia*, in *Letteratura italiana*, vol. III, pp. 119-120.

⁹⁸ Cfr. A. Placanica, *Segni dei tempi, Il modello apocalittico nella tradizione occidentale*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 18: «Prima che si consumasse il definitivo distacco tra scienza e fede, anche agli occhi di autori sgombri di fantasie superstiziose, anche all'interno del pensiero più laico e disincantato, ogni fatto naturale fuori della normalità non poteva non apparire un segno e, come tale (...) segni e catastrofi dovevano, in un intimo rapporto di organicità, scandire un tormentoso itinerario della storia, un itinerario fatto di cadute sorvegliate da Dio». Sul legame tra trauma e catastrofi nella produzione letteraria si rimanda ai contributi in materia di *Trauma Studies* che ne sottolineano maggiormente l'importanza: K. T. Erikson, *Everything in Its Path*.

percezione della catastrofe, strumentalizzandone la rappresentazione⁹⁹. L'*enargeia*, infatti, tramite cui è resa possibile l'interazione tra testo e icone, serve a impressionare il lettore, e a manipolare la comprensione dell'evento naturale¹⁰⁰.

Ciò vuol dire che la forza espressiva delle immagini del disastro – anche quando prive di implicazioni filosofiche – viene spesso sfruttata per fini propagandistici. Tramite questo controllo dell'informazione 'dall'alto' si modella un preciso immaginario della catastrofe, che nel terzo capitolo sarà illustrato attraverso uno schema di figure e temi ricorrenti. Esso, a conferma della duplice fruizione di tali immagini, si basa in parte sull'invenzione poetica, in altra parte sul modello degli esercizi meditativi dei gesuiti¹⁰¹.

La struttura epigrammatica del sonetto, e la sua funzione spiccatamente emblematica, rappresentano dunque l'ultima maglia di un lungo processo di manipolazione dell'informazione che trasforma i disastri in situazioni stereotipate, mutando l'originaria funzione di questi testi. Essi vengono inquadrati in una struttura mnemonica che sfrutta l'immagine con il suo potere di impressionare la memoria, il cui scopo principale è contribuire in maniera incisiva a una sorta di pedagogia filosofica e religiosa.

6. *Poesia italiana e poesia neolatina.*

Come abbiamo spiegato, il rapporto tra epigramma e sonetto nella poesia barocca gioca un ruolo di spicco nella fruizione delle immagini sulla catastrofe. In questo paragrafo è utile mostrare come nella lirica napoletana tale vicinanza non sia solo di tipo formale (ad esempio la strutturazione della chiusa a impatto), ma concerna anche il versante immaginifico dei testi. Dimostreremo, infatti, come gli strumenti con cui interpretiamo la poesia in volgare siano applicabili anche a quella neolatina.

Destruction of Community in the Buffalo Creek Flood, New York, Simon & Schuster, 1976, e P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.

⁹⁹ Alfano – Frasca, *Giacomo Lubrano. In tante trasparenze*, pp. 39-44. Sulle potenzialità «esegetiche o pedagogiche» della metafora cfr. Battistini, *Le risorse conoscitive ed estetiche della metafora*, in *La metafora tra letteratura e scienza*, p. 33.

¹⁰⁰ Cfr. H. F. Plett, *Enargeia in Mnemonics and Meditation*, in *Jesuit Image Theory*, p. 80: «Rhetorical *enargeia* assumes a special role in mnemonics and spiritual meditation or religious mnemonics. It is based on images, concrete visual images as well as imaginative ones generated by a mental act of the meditating person». Cfr. anche Y. Haskell, *Loyola's Bees. Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

¹⁰¹ Su questa «ortopedia dell'immagine», e il suo legame con gli *Esercizi Spirituali* di Ignazio da Loyola, cfr. R. Barthes, *Loyola*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, a cura di L. Lonzi – R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1997.

Tra i numerosi esempi a nostra disposizione, è utile intervenire su un componimento a tema vesuviano del 1632, giacché esso permette di concentrare il discorso sulla metafora e l'*enargeia*:

Hactenus e Coelo demissa tonitrua Terris;
 nunc vero e Terris sidera ad usque volant.
 Hactenus ex alto lapides cecidere frementes;
 at nunc ex imo celsa per astra rotant.
 Hactenus extolli potuit vix turbine pulvis; 5
 quem nunc Terra vomit, depluit ecce cinis:
 iam Coelo graviora parat sua proelia tellus;
 mittit enim cineres, fulmina, saxa, faces.
 Monte quid o triplici (si vera est fama) Gigantum
 saeva cohors pugnat, dum movet arma Iovi? 10
 Unus fert ardens (et vera est fama) Vesevus
 tam fera bella solo, quam fera bella polo¹⁰².

Il testo del gesuita pugliese Prospero Cristiano presenta sul piano lessicale le medesime immagini (nonché le stesse descrizioni) dei già illustrati sonetti in volgare: *tonitrua-fulmina* (i tuoni, vv. 1, 8); *sidera-astra* (le stelle, vv. 2, 4); *lapides-saxa* (i sassi, vv. 3, 8). Sul piano della distribuzione del pensiero si notano gli stessi sintagmi, e identiche sequenze metaforiche: *turbine pulvis* (vortice di polvere, v. 5); *terra vomit* (la terra vomita, v. 6); *depluit (...)* *cinis* (piove la cenere, v. 6). Questa somiglianza è evidenziabile anche al livello strutturale nei due moduli lirici.

È infatti interessante notare una medesima tripartizione del componimento. Sia i sonetti che gli epigrammi dedicati ai cataclismi hanno una sezione mitologica (in questo caso la guerra tra Giove e i giganti), una sezione descrittiva (l'azione eruttiva), e una chiusa isolata dal resto dei versi: la *pointe*. Quest'ultima, come rilevato nei sonetti, si costruisce su due emistichi in antitesi, che danno luogo a una situazione iperbolica e impossibile: «tam fera bella solo, quam fera bella polo» (v. 12).

L'attenzione alla musicalità che abbiamo individuato nei passi della *Poetica* di Campanella è evidente sia negli omoteleuti, cioè nelle rime interne

¹⁰² P. Cristiano, *De Vesevo Monte Epigramma*, in Giorgi, *Scelta di poesie*, p. 115. La traduzione è nostra: «I tuoni si sono abbattuti dal cielo fin sulla terra, / ma ora volano dalla terra al cielo. / Le pietre sono cascate dall'alto fin qui, / ma adesso arrivano dall'inferno alle stelle. / Fin lì la polvere si è alzata in un vortice. / Ecco piove la cenere che vomita la terra: / ma la terra prepara al cielo battaglie peggiori; / erutta le ceneri, i fulmini, i sassi, le fiamme. / Ahinoi! Se è vero ciò che si dice, perché il crudele stuolo dei Giganti / combatte col monte mentre muove guerra a Giove? / L'ardente Vesuvio – è vero ciò che si dice – fa / da solo guerra alla terra e al cielo».

ed esterne (*volant-rotant; pulvis-cinis; tellus-Vesuvius; ecc.*), sia nelle frequenti assonanze e ripetizioni del testo (*hactenus, terris, pulvis, cinis, tellus*). Esse privilegiano dentali e sibilanti, scandendo un ritmo incalzante di furiosa battaglia, e tramite l'azionamento dell'*enargheia* tale struttura consegue due scopi: imitare i rumori dell'eruzione, e colpire l'udito dell'ascoltatore¹⁰³.

Sul piano dell'intertestualità, anche questo epigramma è ricco di riferimenti alla tradizione classica. Il sintagma *tonitrua terris* (v. 1) è ad esempio ricavato da Ovidio, *Metamorfosi*, I, v. 55: *tonitrua mentes*. Esso ne ricalca anche la medesima posizione, in chiusura del secondo emistichio¹⁰⁴. *Turbine pulvis* (v. 5), anch'esso nell'ultima parte dell'esametro, ricopre la stessa posizione in Lucano, *Pharsalia*, IV, v. 767: «Quantus Bistonio torquetur turbine pulvis»¹⁰⁵. L'immagine del vomito del vulcano sembra invece di tradizione napoletana, e tratta dal carne *Ad Musam de conversione Sebethi in fluvium* di Giovanni Pontano, componimento di conclusione del *Parthenopeus* (II, 14)¹⁰⁶.

La chiusa del testo, per posizione metrica del sintagma *fera bella*, è probabilmente una tessera metrica dagli *Epigrammi* di Marziale (X, 64, v. 4): «Pie-

¹⁰³ Campanella, *Poëtica*.

¹⁰⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di G. Faranda Villa, Milano, BUR, 2000. È opportuno ricordare che Ovidio è il modello di scrittura di molti poeti del Cinque-Seicento, e la sua importanza è testimoniata in modo continuativo a partire dalla fine del XV secolo, con le due *editiones principes* delle *Metamorfosi*: quella bolognese del 1471 e quella romana del 1472. Esse saranno alla base delle *Metamorfosi* pubblicate ad Amsterdam nel 1629, a cura di Daniel Heinsius.

¹⁰⁵ Lucano, *Pharsalia*, a cura di F. Brena, Milano, BUR, 2004. Sull'importanza della poesia di Lucano nel Seicento cfr. Scaligero, *Poëtices libri septem*.

¹⁰⁶ G. Pontano, *Parthenopeus*, in Id., *Carmina. Liriche, ecloghe, elegie*, edited by J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948. In questo passo la morte del pastore Sebeto suscita il compianto del Vesuvio, che sfocia in una violenta eruzione: «Et Stabias nymphas inconsoetumque Vesevum / tunc etiam lacrimis immaduisse ferunt; (...) / at postquin rabiem dolor hic se vertit acerbam, / vindex ex antris prosilit ipse cavis / eructansque vomit fumantis pectoris ignes / ignibus et latos undique vastat agros». La poesia di Pontano notoriamente circolava nelle Accademie napoletane, è sufficiente anche solo pensare alla traduzione del *De bello neapolitano* voluta e curata da Giambattista Manso nel 1590. Su possibili influenze del III libro dell'*Eneide*, in cui Virgilio rappresenta in modo molto simile un'eruzione dell'Etna (vv. 568-577), è opportuno ricordare – al di là dell'ampia diffusione del poema virgiliano – come ancora Pontano, nel 1491, avesse inserito questi versi nel dialogo *Antonius* (cfr. G. Del Noce, *Identità accademica e 'incursioni' dell'autore nel dialogo 'Antonius' di Giovanni Pontano*, in *La letteratura italiana e le arti. Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016)*, a cura di L. Battistini et alii, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9). Avendo già chiarito che la cultura napoletana è una sorta di 'semiosfera', risulta evidente come individuare una precisa fonte di riferimento di questi versi rischi di diventare un'operazione speculativa, e sia dunque più che sufficiente attenersi a rilevare la lunga percorrenza di determinate immagini catastrofiche.

ria caneret cum fera bella tuba»¹⁰⁷. È altrettanto probabile una derivazione dai *Tristia* di Ovidio (II, v. 360): «essent pugnaces qui fera bella canunt»¹⁰⁸. Un'altra osservazione di carattere intertestuale riguarda i vv. 4-5, i quali sembrano rifarsi all'*Anthologia latina* (244, v. 13)¹⁰⁹. In questa raccolta di poesie, composta nella Tarda antichità, compare un rifacimento di 24 esametri al XII libro dell'*Eneide* (vv. 653 sgg.), che recita in questo modo: «Et tulit arma Iovi quod felix turba deorum / In saevos quondam potuit conferre Gigantes»¹¹⁰.

Le riprese di cospicue porzioni di versi sono indicative di una struttura formata da riferimenti interculturali molteplici, e come accade nei sonetti la tradizione classica costituisce soltanto una parte di essi. Affrontato il piano più strettamente letterario del testo bisogna dunque analizzare il versante filosofico-religioso di questi epigrammi. Per evidenziarlo è opportuno rifarsi a un secondo componimento, nuovamente tratto dalla *Scelta di poesie nell'incendio del Vesuvio*¹¹¹:

Celsus mons, crista, plantis, flammisque superbus,
 heu, iacet acephalus, squalidus, ac gelidus;
 quosque ferox alerat, ditarat messe opulenta,
 ecce ferox lacerat, obruit in cineres.
 Discite mortales rebus non credere fluxis,
 cum Mons vos fallat, quid fuerit stabile?¹¹²

5

¹⁰⁷ Marziale, *Epigrammi*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 2013. Marziale è il più noto epigrammatista di età barocca, come testimoniano Emmanuele Tesaurò (*Il Cannocchiale aristotelico*, pp. 8-9) e Baltasar Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, pp. 120-122). Le più importanti edizioni europee degli *Epigrammi* sono la *princeps* di Ferrara (Belfort 1471), e quella tedesca del 1627, a cura del gesuita Matteo Radero.

¹⁰⁸ Ovidio, *Tristia*, a cura di M. Bonvicini, Milano, Garzanti, 2005.

¹⁰⁹ Cfr. *Anthologia latina*, edited by V. Buonsanto, Londra, 2015. In relazione ai riferimenti intertestuali, cfr. anche P. Cugusi, *Carmina Latina Epigraphica e Ovidio. Trasfusione di codici e rapporto tra corpus ovidiano e tradizione epigrafica*, «Paideia», LXXII (2017), pp. 73-126. Sui *Carmina epigraphica* interveniamo col secondo epigramma.

¹¹⁰ La ripresa dei versi è decisamente abbondante, considerate infatti le edizioni dell'*Anthologia* del 1573 (Lione), del 1590 (Parigi) e del 1619 (Genova), è molto probabile che i poeti secenteschi accedessero facilmente a questi volumi.

¹¹¹ Come abbiamo dimostrato nell'edizione critica di questa raccolta, la *Scelta di poesie* è un prodotto fortemente voluto (nonché finanziato) dall'ambiente gesuitico, sia per il gran numero di poesie di vescovi e cardinali, sia perché dedicato all'allora papa Urbano VIII (è un libro quindi legato alla corte papale). L'antologia fornisce dunque un percorso agevolato per ragionare sugli emblemi religiosi.

¹¹² F. Camponeschi, *De Vesevo monte epigramma*, in Giorgi, *Scelta di poesie*, p. 110. La traduzione è nostra: «Il superbo monte, superbo nel capo, nelle piante e nelle fiamme / giace

Sorvoliamo questa volta sull'analisi del testo – fondamentalmente costruito sull'*ornatus in verbis coniunctis* –¹¹³, e focalizziamo l'attenzione sulla struttura del componimento, guardando direttamente alla chiusa. L'epigramma del napoletano Francesco Camponeschi presenta infatti un distico finale molto interessante, che struttura la *pointe* all'interno di un'*interrogatio*¹¹⁴.

L'ambivalenza semantica dell'aggettivo *stabile*, posto sulla stessa linea di *Mons*, ma riferito al pronome *quid*, insieme all'iperbolica antitesi tra *stabile* e *fluxis*, costruisce sul piano verbale una massima che ammonisce il lettore: *Discite mortales (...) quid fuerit stabile?*. Essa rimanda sul piano iconografico a una nota insegna religiosa (il cui motto è anch'esso esametrico)¹¹⁵: *Discite mortales quae sit divina voluntas* (Fig. 2).

Il motto dell'incisione riprodotta nella Figura 2, notevolmente affine al distico finale dell'epigramma di Camponeschi (*Discite mortales ... quid fuerit stabile*), e la sua chiara funzione epesegetica, permettono un ragionamento di sintesi sulla poesia dei disastri, e sull'intero sistema dell'immaginario secentesco. Anche in questo caso, infatti, l'ammonimento sull'esistenza trova riscontro sul piano religioso e letterario, giacché la medesima sequenza dei versi si riscontra nei *Carmina Epigraphica*, una raccolta di epigrammi in latino di moderna compilazione (ma con iscrizioni ampiamente conosciute

ahimè privo di un corno, giace orrido e agghiacciante / chi un tempo aveva nutrito con messe opulenta / ora feroce dilania e seppellisce nella cenere / Mortali, imparate che tutto è instabile / Se può ingannarvi un monte, cosa potrebbe esserci di sicuro?». L'aggettivo *acephalus* (privo di un corno) fa riferimento alla cima del Monte Somma esplosa durante l'eruzione del 1631.

¹¹³ Cfr. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, p. 13. L'*ornatus in verbis coniunctis* è quanto viene di solito definito *ornatus difficilis*, lo stile opposto all'*ornatus facilis*.

¹¹⁴ Questa 'domanda lirica' (Quintiliano, *Institutio*, IX, II, 7) si richiama alla struttura tipica del madrigale, un modulo che come il sonetto è nel Cinque-Seicento equiparato all'epigramma (cfr. A. Minturno, *De poeta libri VI*, Venezia, Scoto, 1559). Di esso non ci occupiamo in questo libro, a causa dello scarso numero di madrigali nella poesia dei disastri, probabilmente dovuta all'eccessiva brevità del componimento, che non permette un'adeguata *descriptio*. Per un approfondimento rimandiamo dunque ad altri studi: L. Olschki, *La poesia italiana del Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1933, pp. 22-24, e F. Graziani, *Le madrigal méditerranéen entre traditions et musique savante*, Université de Corse, 21-22 novembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=Ls87nJ6yXj8> (12/2022).

¹¹⁵ A ulteriore conferma della funzione icastica di molte poesie del Seicento – e dell'attenzione che ad essa rivolgono i religiosi di questo periodo – è forse opportuno ricordare che nel 1618, a Rouen, viene pubblicato il primo studio europeo sui geroglifici egizi, a cura del gesuita Nicolas Caussin: il *De symbolica Aegyptiorum sapientia. Libri XII* (ristampato in Italia nel 1625, per i tipi di Combi). È infatti possibile legare alla diffusione di questo volume, che rappresenta un'indagine sulla stretta corrispondenza tra parola e immagine, il forte interessamento per il valore emblematico della poesia lirica.



Fig. 2. Nicolaes de Bruyn (alias Vischer), Jacob Savery Incisione, s.n., Amsterdam, 1600.

nel Cinque-Seicento)¹¹⁶, che riporta il seguente esametro: *Discit[e] mortales in spem non uiuere longam*¹¹⁷.

È evidente come la struttura e il funzionamento dell'epigramma siano tasselli essenziali per comprendere il complesso mosaico di questa scrittura ecfrastrica¹¹⁸, confermando la lirica dei disastri come un prodotto ibrido, non solo al livello della composizione retorica – per ciò che concerne cioè l'*inventio* –, ma soprattutto sul versante dei generi letterari. Essa è una sorta di enciclopedia della cultura barocca, in cui gli inserti mitologici, religiosi e

¹¹⁶ F. Bücheler, *Carmina Latina Epigraphica*, I-II, Lipsia, Teubner, 1897.

¹¹⁷ P. Colafrancesco – M. Massaro, *Concordanze dei Carmina latina epigraphica*, Bari, Edipuglia, 1986, p. 485. Va segnalato come le epigrafi antiche fossero oggetto di studio frequente nel Meridione barocco. L'antiquario capuano Camillo Pellegrino ne fornisce un chiaro esempio. Egli fu infatti ritrovatore e studioso di due epigrafi votive greco-latine, che pubblicò nell'*Apparato alle Antichità di Capua*, Napoli, Savio, 1651. Cfr. C. Pepe, *Un epigramma votivo bilingue di Capua*, «Polygraphia», II (2020), pp. 1-9. Cfr. anche A. Pistellato, *Memoria poetica e poesia della memoria. La versificazione epigrafica dall'antichità all'Umanesimo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2014.

¹¹⁸ Sull'importante diffusione della poesia neolatina nel Seicento meridionale, di cui in questa sede ci occupiamo solo di epigrammi, cfr. M. Leone, *Geminae Voces. Poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina, Congedo, 2007, e i testi raccolti nel già citato database del DisComPoSE.

filosofico-scientifici rivelano un preciso intento pedagogico e psicopedagogico: donare un senso a ignoti o malnoti eventi naturali, inserendoli in una struttura mentale pressoché fissa.

Questa struttura, che in quanto precostituita è fortemente stereotipata, giacché composta da *loci* in cui distribuire una complessa realtà fenomenica, è grazie alla ricorsività della metafora rappresentabile in uno schema di parallelismi tra immagini. Gli elementi retorici, testuali e figurativi analizzati in questi primi capitoli permettono in breve di utilizzare delle mappe che riassumano le associazioni mentali di questi poeti, e di chiarire lo sfondo fisso dell'immaginario catastrofico meridionale.

L'obiettivo è mettere in risalto la convenzionalità della scrittura del disastro, rivelando l'esistenza di vere e proprie topiche della rappresentazione catastrofica¹¹⁹. Attraverso la messa in evidenza di date associazioni metaforiche, e di determinate sequenze verbali, i modelli di rappresentazione di cui ci serviamo sono utili a rappresentare visivamente le intersezioni tra motivi, temi e *tòpoi* di questa poesia, e ne propongono un'efficace metodologia di catalogazione.

¹¹⁹ *Topiche del disastro nella lirica barocca meridionale del XVII secolo* è infatti il titolo della tesi di dottorato che si trova alla base di questo studio. La tesi è oggi in parte consultabile online, <https://theses.fr/s235797> (12/2022).

III

UN'ENCICLOPEDIA PER IMMAGINI

1. *Un'enciclopedia per immagini.*

Siamo arrivati a un punto del ragionamento in cui i concetti di stereotipia e medialità dell'immagine si impongono con forza. Essi rendono utile un ultimo attraversamento del *corpus* di liriche, con lo scopo di fornirne una lettura di sintesi. In questo capitolo, infatti, portiamo a conclusione il discorso sulla metafora, col preciso obiettivo di contribuire a spiegare come funziona l'immaginazione poetica nel Seicento napoletano.

Gli strumenti di analisi fin qui utilizzati hanno illustrato come il modello della cultura barocca, e nello specifico del Barocco meridionale, sia enciclopedico e metaforico¹. Esso rivela nei testi sulla catastrofe uno schema geometrico di organizzazione della conoscenza, in cui si collocano i principî di un sapere naturalistico universale. Questo sapere è scritto in versi, e comunica per immagini, grazie all'impiego e alla stimolazione dell'*ars memoriae*, esso è dunque capace di imprimersi sulla psiche del fruitore.

Il dinamismo dell'ampio spettro metaforico risponde in massima parte a tale obiettivo, giacché la metafora ha rivelato una funzione estetica e psicopedagogica delle liriche sul disastro. È questa figura, infatti, a modellare i contenuti di una poesia visuale che attraverso il dispositivo ecfrastico reifica la catastrofe, ponendo i cardini di un «dirigismo estatico per la presenza»². L'azione pedagogica sulla società meridionale, strettamente connessa coi meccanismi di produzione mediale, e coi canali di fruizione di questo prodotto editoriale, è tuttavia una delle costanti della civiltà barocca in genere, dove l'arte e la letteratura assorbono le istanze socio-culturali della comunità³.

¹ Cfr. Bonito, *L'occhio del tempo*, p. 74, e C. Vasoli, *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli, Bibliopolis, 2006³, pp. 7-40.

² Maravall, *La cultura del Barocco*, pp. 132-138, 151-153.

³ *Ibidem*. Cfr. anche V.-L. Tapié, *Barocco e classicismo*, a cura di M. Parizzi, Milano, Vita e Pensiero, 1997, pp. 94-97.

È in breve l'intera cultura barocca a essere onnicomprensiva, e ciascuna manifestazione artistica del Seicento italiano ed europeo a trovarsi congiunta con aspetti sociali e di massa, costituendo una complessa e compatta unità dello scibile⁴. In questa cultura universale, in cui ogni elemento della società è connesso con le forme dell'arte, la poesia dei disastri rappresenta uno dei migliori prodotti dell'intersezione tra sfere del sapere, e dell'enciclopedismo barocco.

Tra i motivi di tale interpretazione c'è sicuramente la funzione mediale di questa poesia, che come abbiamo dimostrato agisce da strumento di comunicazione di massa, giacché essa è il *medium* per trasmettere e inculcare precetti filosofici o religiosi, a fini spesso propagandistici⁵. La medialità dei nostri testi ha la sua base nella ripetizione, dunque, nella stereotipia della rappresentazione catastrofica. Questa ripetizione di uno schema fisso per descrivere l'evento catastrofico è anch'essa finalizzata a un preciso obiettivo: l'imitazione *per verba* del disastro, e la sua rappresentazione attraverso processi analogici⁶.

I sintagmi e le sequenze lessicali evidenziate nei primi capitoli di questo studio, insieme alle metafore, ai temi e ai motivi individuati, seguono un percorso di iterazione della parola poetica, che non solo traccia una chiara mappa dell'immaginario catastrofico, ma mostra altresì come da essa emerga un'imponente struttura formulare. Questo schema semiotico è alla base della «spirale della significazione» tramite cui una comunità costruisce la propria idea di catastrofe⁷, e aiuta a spiegare il motivo della lunga durata delle immagini del disastro, nonché la loro funzione nella cultura del XVII secolo.

⁴ Cfr. Maravall, *La cultura del Barocco*, p. 148, e A. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 80-81.

⁵ Sui fini propagandistici di molte espressioni letterarie e iconologiche del Barocco italiano ed europeo, e sulla peculiare sovrapposizione in esse tra eventi storici e allegorici, cfr. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, pp. 11-26.

⁶ Questo schema consiste nel collegare una situazione insolita e mal nota, com'è un cataclisma, all'immaginario religioso o mitologico che dati individui hanno già inculcato nella memoria. Come spiega Foucault attraverso Campanella (*De sensu rerum et magia*, Francoforte, 1620), fino al termine del XVI secolo, e nella prima metà del XVII, la «ressemblance» è alla base della scrittura poetica nella cultura occidentale. Tramite essa è reso possibile il funzionamento delle immagini, la conoscenza delle cose «visibles et invisibles». La potenza della rappresentazione, che si configura «comme répétition et imitation», permette infatti di accedere alla conoscenza del mondo (Foucault, *Le parole e le cose*, pp. 32-34).

⁷ Violi, *Paesaggi della memoria*, p. 28.

La formularità delle sequenze metrico-lessicali corrobora la possibilità di costruire una mappatura dell'immaginario secentesco, giacché si è visto come l'uso di date parole determini la potenza delle immagini. Dei molti casi che possiamo citare, è qui utile portare l'attenzione a quei lemmi che concernono il già illustrato rapporto tra scienza e poesia, giacché esso permette di tornare sull'aspetto didattico e scientifico della lirica dei disastri⁸.

Il sostantivo *globo*, ad esempio, lessema di matrice galileiana, e tra i più frequenti di questa poesia⁹, appare nelle occorrenze vesuviane sempre all'interno di un quinario (la metà di un endecasillabo): *sulfurei globi, fumanti i globi, globi infocati, globi di fumo*, e così via. Lo stesso schema è rilevabile per l'aggettivo *sulfureo* (presente sia in Galilei che in Da Vinci), come si evidenzia in numerose sequenze del *corpus*¹⁰: *sulfurei sassi, sulfureo atro, sulfurei fumi, sulfurea vampa, sulfurei globi*, e così via¹¹.

L'applicazione di questi esempi, che è riassuntiva di un alto numero di occorrenze – di cui risulta specioso stilare una lista – rende evidente anche a un'analisi metrica la possibilità di pensare alla raccolta di poesie sui disastri come a una serie di formule (di parole e di immagini). Queste sequenze, infatti, da un lato si prestano alla stimolazione mnemonica – giacché ripetere è la base del ricordo –, dall'altro fissano le formulazioni di un'enciclopedia sui cataclismi, i precetti di un sapere universale sulla natura.

La lirica delle catastrofi, in breve, forma un vero e proprio *corpus* enciclopedico. Essa è un tipo di poesia al contempo individuale e collettiva, formata

⁸ Per una panoramica sul lessico della catastrofe nel XVII secolo, con una particolare attenzione alle parole della scienza, cfr. R. A. Paradiso, *Per un'analisi del lessico dei testi sui disastri nella prima età moderna*, Firenze, Cesati, 2023.

⁹ G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di L. Sosio, Torino Einaudi, 1975, p. 367: «Il globo nostro si chiamerebbe pietra in vece di terra, se tal nome gli fosse stato posto da principio»; «Quando il globo terrestre fusse perforato, un grave descendente per tal foro passerebbe, ascendendo poi oltre al centro».

¹⁰ Cfr. G. Galilei, *Postille all'opera Ratio Ponderum Librae ac Simbellae*, in Id., *Le opere*, a cura di A. Favaro, Firenze, Barbera, 1968, pp. 23-34, 526: «Avrei desiderato che voi avreste diluito le altre cose, e in particolare quella dell'odor sulfureo che si sente»; L. Da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, II, 55, Milano, Mursia, 1992: «Non fa sì gran muglia (...) Stromboli o Mongibello, quando le solfuree fiamme, essendo rinchiuse, per forza rompendo e aprendo il gran monte».

¹¹ È opportuno considerare che queste sequenze metriche potrebbero altresì essere dettate da una produzione seriale di liriche sui disastri. Abbiamo infatti dimostrato come i numeri della poesia catastrofica raggiungano nel Viceregno le cifre di un'industria libraria, e si è evidenziata la forte richiesta di opere su eventi calamitosi da parte dei centri culturali. Ciò può significare che la struttura enciclopedica di questa poesia, e la sua formularità, sarebbero in parte determinate dalla serializzazione di un prodotto estremamente commerciale, che dava luogo a riproduzioni continue.

cioè da una comunità di individui che inventano e determinano il senso della catastrofe, rivelando un immaginario fisso (in quanto condiviso) e agevolmente schematizzabile. Tale significato non esiste che all'interno di questa rete di connessioni tra saperi, e non va cercato al di fuori delle immagini o dei testi che ne rappresentano la memoria.

Per tale motivo, siamo convinti che i modelli di lettura della catastrofe delineati in questo capitolo siano applicabili all'intero *corpus* di testi sui cataclismi. Le sequenze di parole e di immagini che essi costruiscono, infatti, trovano riscontro in una griglia di convinzioni comuni, che è in parte dettata da una già illustrata strategia politica, in altra parte è il frutto del retroterra culturale omogeneo del Viceregno di Napoli.

2. *de' Rossi e Lubrano: la peste del 1656 e il terremoto del 1688.*

La poesia dei disastri è la collezione dei saperi condivisi da un gruppo sociale più o meno esteso (che è sostanzialmente l'ambiente accademico o religioso). Essa è uno strumento pedagogico che agisce sulla ricezione psico-emotiva del disastro, ma in cui è possibile individuare intenti puramente didattici, legati alle istanze del magismo e della nuova scienza.

Se infatti il Barocco è «il luogo di soglia, in cui l'antico non è morto e il moderno non è ancora nato»¹², la compresenza di elementi appartenenti a periodi distanti del progresso culturale – come lo sviluppo di un approccio scientifico al reale e la persistenza del naturalismo – diviene la cifra caratteristica di un prodotto letterario esclusivo.

Analizzando le poesie sulla catastrofe della seconda metà del Seicento – prodotte dunque in pieno clima Investigante – tale caratteristica risulta evidente. L'utilizzo congiunto del mito, della filosofia, della religione e della nuova scienza¹³, come metodi affini di osservare e interpretare la natura, è pressoché costante.

Per dimostrare e riassumere in maniera efficace questo aspetto dei testi, che concerne sia il piano retorico sia quello socioculturale della poesia sui disastri, è utile illustrare e commentare a confronto i sonetti di un Investigante e di un gesuita:

Tolta di grembo a Pluto, orrida Peste
per l'Italico suol move, e s'aggira.
Spira Stigi aneliti, e mentre spira,
vibra ne' petti altrui fiamme funeste.

¹² Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, p. 30.

¹³ Per lo sviluppo della nuova scienza cfr. *supra* cap. I § *La cultura napoletana del XVII secolo*.

Da' chiusi alberghi, sbigottite, e meste 5
 le turbe, ai campi, ella sospinge, e tira:
 ma 'l contagio mortal, che in lor conspira,
 se fugge il piè, vien, che la vita arreste,
 come ignoto velen dentro s'apprende
 dal tatto solo; anzi da un fiato lieve, 10
 vede il vulgo, e ammira, e non comprende.
 Come serpa, e s'avvanzi in spazio breve,
 e come il cor sì atrocemente offende,
 ch'ei si dilegui, come al sol di neve¹⁴.

Questa poesia è di Antonio de' Rossi, un poeta che si è già rivelato prolifico autore di sonetti disastrosi. Essa è dedicata alla peste di Napoli del 1656, e rivela un chiaro intento epesegetico nella descrizione del morbo. Dell'*orrida peste*¹⁵, infatti, viene efficacemente spiegato il funzionamento: «come ignoto velen dentro s'apprende / dal tatto solo; anzi da un fiato lieve, / vede il vulgo, e ammira, e non comprende» (vv. 9-11).

La descrizione della malattia è in parte scientifica, perché si rifa a un importante trattato di epidemiologia sulla precedente peste del 1576 (da cui riprende anche l'analogia della serpe illustrata nel primo capitolo)¹⁶, in altra parte è poetica. La *descriptio* comincia infatti con un'ambientazione infernale – giacché la «Peste (...) è tolta di grembo a Pluto» (v. 1) – e presenta la tipica immagine delle viscere vesuviane esaminata nei testi sull'eruzione del 1631¹⁷.

¹⁴ de' Rossi, *Sonetto 12: descrive la peste del 1656 diffusa nel Regno di Napoli e in molte parti d'Italia*, in Id., *Sonetti*, p. 10.

¹⁵ È utile ad arricchire il precedente ragionamento sul lessico formulare notare come anche il quinario *orrida peste* sia una sequenza metrica ripetuta. Essa si trova nella medesima posizione in Gaudiosi (*Dopo la peste del 1656*, in Id., *L'Arpa poetica*, a cura di L. Montella, Salerno, Edisud, 2012, p. 139); nella forma di *orrida falce* nello stesso autore (*Il pozzo ove stan seppelliti 700 appestati*, p. 135); in un testo latino con *variatio* tra verbo e sostantivo: *horrida palleat* (P. Cappella, *Ode VII*, in Id., *Odorum Libri*, Napoli, Castaldo, 1682, pp. 117-123); *et cetera*. Lo stesso schema è applicabile al successivo sintagma *fiamme funeste* (già replicato in de' Rossi, *Sonetti, All'istessa città di Napoli*, p. 8). Nel *corpus* sulle catastrofi si trovano infatti, variamente combinate, le sequenze *fiamme accese*, *fiamme ignote*, *fiamme spiranti*, *fiamme ingiuste*, *fiamme nocenti*, *fiamme volanti*, *fiamme ingorde*, *fiamme ultrici* e così via (cfr. Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, *passim*, e Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, *passim*).

¹⁶ Si fa riferimento alla peste del Regno di Sicilia (1575-1576). Cfr. G. F. Ingrassia, *Informatione del pestifero et contagioso Morbo*, a cura di L. Ingalisio, Milano, FrancoAngeli, 2006. L'immagine della serpe (che è di ascendenza galenica) è stata commentata attraverso Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli*, pp. 131-137. Sulla vicinanza tra prosa e poesia del disastro siamo intervenuti nei capitoli I paragrafo 4 e II paragrafi 3 e 4 di questo studio.

¹⁷ Cfr. de' Rossi, *Sonetto 14*.

Avendo chiarito che poesia e scienza sono entrambe modalità di sistemazione della conoscenza, è qui utile insistere sul fatto che esse condividono lo stesso orizzonte immaginifico, determinato dallo stratificarsi di metafore e analogie, e dagli schemi di interpretazione del magismo meridionale, in cui i disastri della natura sono interconnessi.

La peste, ad esempio, è legata all'attività del Vesuvio¹⁸, in quanto causata dagli zolfi della prima eruzione¹⁹, ed è al contempo originata dall'Inferno, per analogia (o espansione metonimica) con le fiamme degli stati febbrili. Allo stesso modo essa è rappresentabile col medesimo lessico dei cataclismi legati alla terra o al fuoco, come gli incendi e i terremoti: «Da' chiusi alberghi, sbigottite, e meste / le turbe, ai campi, ella sospinge, e tira» (vv. 5-6)²⁰.

Il lettore più attento ricorderà, o avrà facilmente notato de sé, che il medesimo *image-setting*, in cui i saperi mitologici si innestano su principi naturalistici, è rinvenibile in tutte le poesie finora illustrate, e non solo in quelle che tematizzano la peste. Ciò conferma che queste immagini sono elementi strutturali della poesia secentesca, e rivelano un chiaro *mind-setting* della creazione poetica. Tale ragionamento, dunque, non solo è applicabile anche a sonetti cronologicamente più tardi, ma è altresì valido per le poesie pro-

¹⁸ Risulta evidente come l'eruzione del 1631 diventi nella poesia della seconda metà del Seicento una sorta di mito delle origini: essa è l'evento che consolida l'immaginario infernale del sottosuolo napoletano, su cui si fonda la visione di una «città delle catastrofi» (cfr. P. Chométy, *Le paysage volcanique dans la poésie au XVII^e siècle*, in *L'invention du paysage volcanique*, edited by D. Bertrand, Parigi, Blaise Pascal, 2005, pp. 50-68; per l'espressione cfr. Alfano, *La città delle catastrofi*). Ciò accade perché il Vesuvio diventa l'analogia con cui descrivere i disastri a esso successivi (con una frequenza di apparizione maggiore del 30% rispetto al più noto Etna); il vulcano, in breve, funziona da prototipo semantico. Sulla definizione di prototipo, su cui torniamo a breve, cfr. P. Violi, *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 169-174. Cfr. anche D. Geeraerts, *Where does prototypicality come from?*, «Topics in Cognitive Linguistics», L (1988), pp. 207-239, ed E. Rosch, *Cognitive Representation of Semantic Categories*, «Journal of Experimental Psychology», CIV (1975), pp. 192-233.

¹⁹ Cfr. Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*, p. 3: «Quando (...) avvenne quella celebre eruttion del Vesuvio, la di lui Divina Potenza dei Mali (...) ne diè qualche presaggio, (...) e fece di veder, come in cifra, nell'aborto del suo seno, il parto calamitoso d'un secolo intiero: nelle scosse i moti della terra, e le soversioni delle Provincie: nelle viscere d'acciaio insieme, e nel fuoco vomitato, il ferro, e le fiamme delle Rivolutioni Popolari del 1647 (...) ne' tiepidi, e roventi fiumi sgorgati, i fumanti rivi di sangue; nell'aperte fauci, la fame: nella mefite, la pestilenza (...) nelle ceneri il funerale».

²⁰ Cfr. A. Muscettola, *Incendio appreso nella casa della sua donna*, in Id., *Poesie*, Napoli, Eredi del Cavallo, 1659, p. 57, e D'Aquino, *Al palazzo della sua donna*, p. 105. È interessante notare come per analogia col movimento delle fiamme la stessa descrizione ricorra anche nei testi su maremoti ed esondazioni (cfr. almeno de' Rossi, *Describe l'inondazione del Tevere del 4 novembre 1661*, p. 11).

dotte in ambienti culturali concettualmente lontani dal magismo, com'è ad esempio quello gesuitico. Vediamone un caso:

La Terra anco è mortal: trema e si scote
di parletico umor turgida il seno,
e se le pesti sue smaltir non puote,
trasuda in zolfi e bollica in veleno.

Di astrolaghi presagi al guardo ignote 5
le vertigini occulta; e al ciel sereno,
quando l'acque nel mar dormono immote,
tanto imperversa più quanto vien meno.

E pur deluso l'uom pensa sicuro 10
vivere ad anni lunghi in bel soggiorno,
ove si celan tombe entro ogni muro.

Napoli a te: le tue grandezze un giorno
né men la Fama saprà dir che furo,
presso il Sebeto a piangerne lo scorno²¹.

Nel testo del gesuita Lubrano emerge una chiara funzione didattica della poesia, e come già in de' Rossi, sebbene il sonetto si chiuda con uno sfondo morale, esso non ha un esplicito fine propagandistico. Il disastro del 1688 è descritto in gran parte secondo i precetti della fisica aristotelica, per cui i terremoti sono generati da venti sotterranei²², e in altra parte in riferimento alle convinzioni magistiche del territorio napoletano («Di astrolaghi presagi al guardo ignote / le vertigini occulta», vv. 5-6)²³. Ne esce confermato l'uso di elementi scientifici anche in testi religiosi, così com'è confermata la necessità di leggere questi componimenti come pezzi di un complesso mosaico, la cui unità è data dalle immagini.

A tale scopo è importante esaminare soprattutto la struttura immaginifica della poesia di Lubrano, cioè il modo in cui viene rappresentata la catastrofe, giacché essa è costruita sull'impiego del linguaggio scientifico. La spiegazione del terremoto nella prima quartina è come nel precedente sonetto costruita per analogia con la malattia del corpo: secondo il gesuita, se

²¹ Lubrano, *All'istesso*, p. 132. *L'istesso* è un forte terremoto che colpì la zona del Sannio nel 1688, distruggendo gran parte della provincia di Benevento. Cfr. D. Cecere, «*Subterranea conspiración*». *Terremoti, comunicazione e politica nella monarchia di Carlo II*, «Studi Storici», IV (2019), pp. 811-843; cfr. anche A. Tuccillo, *La diplomazia pontificia e il terremoto del 1688 a Napoli. Abolire il gioco per placare l'ira divina*, «Mediterranea», XVIII (2021), pp. 181-206.

²² Aristotele, *Meteorologia*.

²³ Sulla vicinanza di Lubrano ai principi della scienza dell'ultimo Seicento vedi il primo capitolo.

la terra è *mortal*, può essere allora descritta col lessico della medicina²⁴. *Parletico*, aggettivo di *paralisi*a (un termine presente anche in altri sonetti sulla medesima catastrofe)²⁵, rimanda infatti al corpo paralizzato dal terrore del disastro, e in unione col metaforizzato del *seno* fornisce una descrizione decisamente icastica del terremoto: «di parletico umor turgida il seno» (v. 2)²⁶.

L'intento scientifico e divulgativo viene confermato nei versi seguenti, dove risalta l'utilizzo del verbo *bollicare*: il suolo, infatti, se non riesce a eruttare le «pesti», «trasuda in zolfi e bollica in veleno» (vv. 3-4). Il termine, che ha anche attestazione poetica, giacché utilizzato in Dante per descrivere i bollenti fiumi infernali²⁷, prende qui il significato di *brulicare*, ovvero 'agitarsi', come si può leggere a fine '600 nelle prose scientifiche del gesuita Daniello Bartoli, dov'è impiegato per descrivere il movimento degli atomi riscaldati²⁸.

Anche questo testo, dunque, come il sonetto dell'Investigante, mostra che metonimie e analogie costruiscono una rete di connessioni tra disastri, in cui è possibile descrivere la peste con le immagini del Vesuvio, i terremoti con quelle della malattia (o ancora del Vesuvio), e in genere ogni tipo di catastrofe col lessico e le immagini di fenomeni analoghi.

Che questa *imagery* sia dettata dalla tradizione poetica, e dal sincretismo tra cultura filosofica e religiosa è stato ampiamente discusso nelle pagine precedenti. A noi interessa ora rilevare che in questi e molti altri testi è possibile individuare la stessa disposizione e la medesima configurazione di immagini: il grembo o le viscere della terra (efficacemente riprodotte con le analogie di draghi o di serpi), l'immutabile ambientazione ctonia – di tradizione poeti-

²⁴ È inoltre da notare che l'immagine del *seno* è strettamente collegata a quella del grembo, ricalcando la medesima congiunzione tra immaginario poetico e lessico scientifico evidenziata nel primo capitolo. Come anticipato, questo *pattern* è illustrato attraverso due mappature semiotiche, le quali non solo chiariscono lo sfondo condiviso delle poesie sul disastro, ma ne illustrano visivamente le connessioni che esse intrecciano tra loro.

²⁵ Si rimanda, ad esempio, a G. Artale, *Il terremoto di Ragusa*, in Id., *L'alloro fruttuoso*, Napoli, Novello de Bonis, 1672 (ed. di riferimento Ferrero, *Lirici marinisti*, p. 14).

²⁶ Il verso è un tipico caso di «metafora del genitivo», cfr. O. Besomi, *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975, p. 70.

²⁷ Dante Alighieri, *Inferno*, XIV, vv. 73-93. Il termine appare due volte in forma sostantivata: *bulicame*.

²⁸ D. Bartoli, *Della tensione e della pressione*, Bologna, Longhi, 1677, XXIV, 1-61. Per un'analisi delle prose di Bartoli cfr. M. L. Altieri Biagi – B. Basile, *Scienziati del Seicento*, in *La letteratura italiana. Il Seicento*, vol. 34/II, a cura di R. Mattioli – P. Pancrazi – A. Schiaffini, Napoli, Ricciardi, 1980, pp. 1187-1216. Cfr. anche *GDLI*, vd. *bollicare*.

ca classica –, la presenza di figure religiose e mitologiche spesso sovrapposte tra loro²⁹.

In sintesi, è evidente che l'intero *corpus* di poesie sulle catastrofi è strutturato su un campionario predefinito di parole e di immagini, che variamente riprodotte sono impiegate per rappresentare diverse tipologie di disastri. La replicabilità di formule e sequenze invariabili, che sul piano retorico agisce come un meccanismo della *dispositio*, permette di individuare una configurazione fissa dell'immaginario catastrofico.

Questa ricapitolazione sull'immaginario della poesia dei disastri, dunque, serve a dimostrare la ricorsività di temi e motivi della catastrofe, e a ribadire l'omogeneità della cultura barocca meridionale. I due sonetti commentati fungono in tal senso da campo di applicazione di un ragionamento estendibile all'intero *corpus* individuato. Essi forniscono inoltre un efficace collegamento per illustrare e impiegare una metodologia di attraversamento di queste poesie, il cui scopo è incardinare il modello di sapere enciclopedico e metaforico della cultura secentesca dentro gli schemi che gli furono propri.

3. *Mappature figurali: l'immaginario poetico dei disastri.*

Risulta evidente dalle poesie esaminate come l'eruzione vesuviana ricorra con maggiore frequenza degli altri cataclismi. Con tale affermazione non intendiamo però ribadire la copiosa produzione di testi a sfondo eruttivo, quanto piuttosto dimostrare che l'immagine del Vesuvio è utilizzata anche in poesie che tematizzano altri disastri: essa diviene in breve un prototipo letterario, il migliore esemplare poetico per rappresentare la catastrofe³⁰.

Con lo scopo di tracciare uno schema delle relazioni dell'immaginario secentesco, il vulcano napoletano, dunque, non può che idealmente rappresentare il centro tematico e metaforico di queste intersezioni. Se è infatti possibile, come ha dimostrato Lavocat per le prose sulla catastrofe, analizzare le sequenze

²⁹ Com'è illustrato negli schemi di questo capitolo la sovrapposizione tra figure del mito e della religione è una caratteristica del *kitsch* barocco, essa è cioè un elemento fondante dell'immaginario secentesco. Sulla definizione di *kitsch* nel Seicento, e sulle già illustrate connessioni tra letteratura e propaganda cfr. Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, pp. 79-87, e A. Battistini, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 50.

³⁰ Rifacendoci alla precedente definizione di Violi (*Significato ed esperienza*), un prototipo può essere considerato il «punto di riferimento cognitivo» all'interno di una sfera semiotica, o semiosfera, cioè l'insieme dei testi e dei linguaggi che determinano l'omogeneità di una data cultura. Esso è l'elemento più caratteristico tra «altri elementi» appartenenti alla stessa «categoria» semantica o culturale, ad esempio la categoria dei disastri naturali.

narrative dei testi sul disastro in base agli assi paradigmatico e sintagmatico del lessico (per rilevarne dei paradigmi narratologici)³¹, allora è altrettanto possibile utilizzare lo stesso modello per le immagini, e associare l'analisi di determinate parole alla teoria del prototipo³², ovvero ai principi della semiotica.

Questa disciplina presuppone infatti che alla base delle strutture mentali di ogni individuo vi siano dei meccanismi di somiglianza e analogia, tramite cui vengono processate le esperienze del mondo sensibile. Si tratta di associazioni metaforiche attraverso cui l'uomo immagazzina una nuova conoscenza attraverso le nozioni già possedute, interpretando ciò che è ignoto (ad esempio la catastrofe) in relazione a ciò che gli è noto³³.

Trattando qui di *tòpoi*, temi e motivi del disastro, dunque delle unità di significato in cui viene sezionata l'esperienza della catastrofe³⁴, l'ampio spettro della teoria dei prototipi si rivela adeguato a comprendere le ragioni per cui si attribuisce a un determinato fenomeno un significato specifico. Essa aiuta a illustrare come il disastro si adatti alle convinzioni di una data comunità, e come successivamente si inserisca in dati schemi di interpretazione (il mito, la scienza, la religione).

In sintesi, come si può vedere dallo schema qui di seguito, il disastro diventa una costruzione sociale, il prodotto di un'immaginazione poetica stereotipata. Ciò avviene attraverso una mediazione culturale che prima adegua

³¹ Lavocat, *Pestes, incendies, naufrages*. Cfr. anche Ead., *Narratives of Catastrophe in the Early Modern Period. Awareness of Historicity and Emergence of Interpretative Viewpoints*, «Poetics Today», XXXIII (2013), pp. 254-299: 254-59, ed Ead., *Memory of Natural Disasters. Constructions and Representations of Europe*, Chicago, Chicago University Press, 2014.

³² Questa metodologia si sviluppa alla fine del '900 in ambito cognitivista (Rosch, *Cognitive Representation of Semantic Categories*), e viene successivamente applicata alla linguistica (G. Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987), infine alla teoria della letteratura (J. Meyer, *What is Literature? A Definition Based on Prototypes*, «Work Papers of the Summer Institute of Linguistics», XLI, 1997, pp. 1-9). In questo studio essa permette un'analisi dei *tòpoi* che metta l'accento sulla frequenza con cui determinate immagini si presentano rispetto ad altre, dunque, sulla ripetibilità delle strutture di pensiero nel processo creativo associato alla catastrofe.

³³ Cfr. Violi, *Significato ed esperienza*, pp. 169-174. Oltre agli studi citati nelle note precedenti cfr. anche J. Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Parigi, Seuil, 1969, e J. Apresjan, *Regular polysemy*, «Linguistics», XXXII (1974), pp. 5-32. I due contributi aiutano a comprendere come le metafore, i concetti, e i *récit* mitologici, in breve gli elementi alla base di questo studio sulla poesia lirica, possano anch'essi essere interpretati nella logica del prototipo, insieme ai temi e ai motivi che contribuiscono a delineare.

³⁴ Cfr. A. Whitehead, *Trauma fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 3. Cfr. anche D. LaCapra, *Writing History. Writing Trauma*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 10-14.

il fenomeno alle conoscenze condivise della comunità, e successivamente lo risemantizza in base a categorie cognitive comuni. Nel caso della poesia, queste categorie sono gli «elementi materiali» dell'immaginazione³⁵ (Fig. 3).

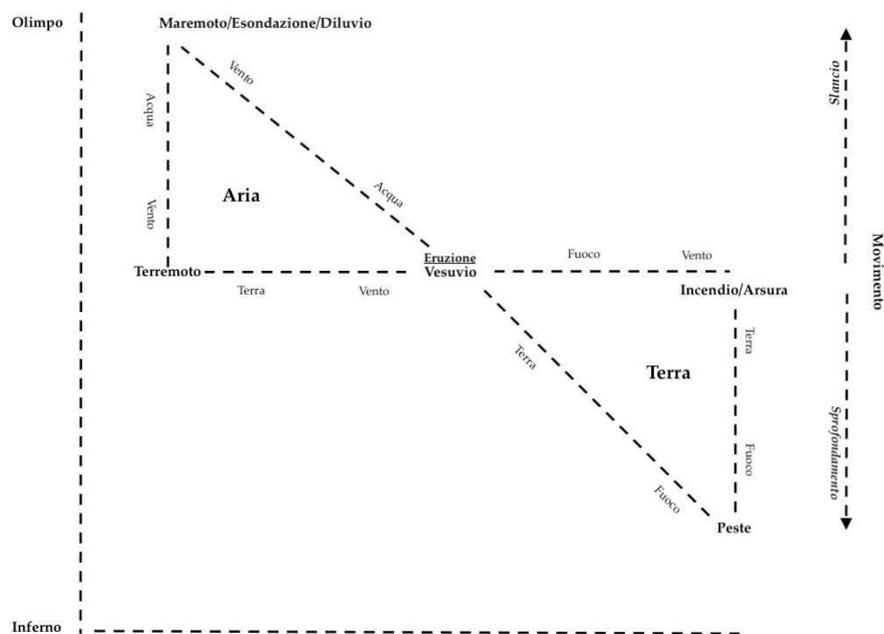


Fig. 3. Le associazioni semantiche delle catastrofi.

Questo schema organizza su un piano di assi cartesiani le categorie orizzontali dei prototipi, cioè l'«appartenenza» alla stessa famiglia semantica, e le categorie verticali, ovvero la «rappresentanza», ciò che determina il rapporto tra le categorie orizzontali³⁶. In esso i cataclismi illustrati nelle poesie sono ridotti ai loro elementi di base, dunque alle loro «proprietà tipiche» (acqua, fuoco, terra, aria/vento)³⁷, una distribuzione che poggia in gran par-

³⁵ Cfr. G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, a cura di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 1984.

³⁶ È opportuno spiegare che le categorie di disastri che abbiamo individuato nella lirica meridionale sono otto: eruzioni, incendi, siccità, terremoti, peste, diluvi, maremoti, esondazioni – sebbene incendi e siccità, diluvi, esondazioni e maremoti, possano rientrare in due sole macrocategorie.

³⁷ Cfr. Violi, *Significato ed esperienza*. Le proprietà tipiche sono le caratteristiche principali del processo di prototipizzazione. La categoria verticale ne illustra i criteri di attribuzione, che

te sulle teorie della metafora di Gaston Bachelard, e che ci permette di tornare al discorso su questa figura³⁸.

Rifacendoci infatti a un noto ragionamento del filosofo, per cui uno studio sulle metafore presuppone non solo la prevalenza dell'immagine rispetto alle parole, ma anche la riduzione della stessa alle sue componenti di base, dunque alle metafore archetipiche dell'immaginazione³⁹, è opportuno chiarire che l'individuazione delle topiche del disastro si basa proprio sul rapporto tra immagini e natura individuato da Bachelard⁴⁰.

Tale relazione, che consente di distribuire le metafore e le figure del disastro lungo un asse di *slancio* e *spfondamento*, ovvero in base al dinamismo inne-

pendono da fattori socioculturali come il rapporto di una data comunità col territorio, e da fattori individuali, come l'intuizione e l'arbitrarietà delle associazioni. L'asse verticale di queste associazioni, in breve, spiega come il Vesuvio possa essere utilizzato per rappresentare gli altri disastri, e ne illustra quali. La categoria orizzontale raggruppa le relazioni di tali proprietà, e mostra visivamente l'esistenza dello sfondo culturale omogeneo di questa poesia, non solo rivelando l'applicabilità del concetto di semiosfera, ma anche spiegando perché il Vesuvio si intersechi con ognuna delle famiglie semantiche individuate. Sulle linee diagonali dello schema interveniamo nella seconda mappatura, è qui però opportuno spiegare che il motivo per cui la peste e i maremoti (o le tempeste) si trovano sulla medesima linea dipende dalla condivisione di alcune metafore, come dimostrano Lubrano, *Sfogo di malinconie per la peste di Napoli*, dove la peste è paragonata a un maremoto, e Schettino, *Sonetto 83*, dove il morbo è descritto con l'analogia di una tempesta.

³⁸ Si rimanda agli studi di critica tematica che hanno maggiormente insistito sul rapporto tra metafore ed elementi naturali, dunque, ai contributi di Gaston Bachelard sull'immaginazione poetica: *L'eau et les rêves*; Id., *La Terre et les Réveries du repos*, a cura di M. Cohen Hems, Milano, Red, 2013; Id., *La psychanalyse du feu*, a cura di G. Silvestri Stevan, Bari, Dedalo, 2010; Id., *L'Air et les songes*, a cura di M. Cohen Hems, Milano, Red, 2007; Id., *La Terre et les Réveries de la volonté*, a cura di M. Citterio – A. C. Peduzzi, Milano, Red, 1989. Cfr. anche *Aria, terra, acqua, fuoco. I quattro elementi e le loro metafore*, a cura di F. Rigotti – P. Schiera, Bologna, il Mulino, 1996.

³⁹ È qui utile specificare che pur utilizzando il concetto di archetipo, in questo studio non interverremo sul rapporto tra letteratura e psicanalisi, poiché esula dagli scopi della nostra ricerca. Non ci attarderemo dunque sul significato specifico di archetipo (che utilizziamo in senso lato), né su quello di inconscio, che anche rappresenterebbe una linea di sviluppo del ragionamento qui esposto (giacché la catastrofe è un evento traumatico). In questa sezione ci limitiamo a utilizzare gli strumenti teorici di altre discipline allo scopo di rilevare come l'impatto di un trauma collettivo (cioè la catastrofe) produca risvolti sul piano retorico e culturale della poesia napoletana.

⁴⁰ Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 247. Con Bachelard non siamo molto lontani da quanto dichiara Campanella nella *Poetica* del 1596. L'opera ha infatti avuto una forte influenza sulle teorie dello studioso, per il quale l'opposizione tra *fictio* e realtà – dunque tra poesia e natura – è inesistente. La poesia, secondo Bachelard, non si oppone alla realtà fenomenica, giacché l'immaginazione poetica, e dunque la creazione di metafore, va relazionata all'intera complessità del reale: essa ha anzi «consistenza» solo «in relazione alla realtà» o alla sua «capacità di deformarla».

scato dalle immagini di queste poesie, crea una complessa rete di associazioni tra «immaginazione formale» e «immaginazione materiale»⁴¹. Essa non solo ricalca la distinzione tra concetto formale e concetto oggettivo delle teorie seicentesche sulla metafora⁴², ma ci permette anche di individuare i *loci* in cui si situano gli elementi per la costruzione di un sapere universale sulla natura, e di intervenire sull'omogeneizzazione dei modelli interpretativi della catastrofe.

La nostra impostazione, dunque, sebbene dialoghi con le teorie della *Thématique* francese⁴³, è di tipo strutturalista. Essa è volta a rilevare i costituenti della metafora considerando gli elementi naturali non in base alla loro singolarità, quanto piuttosto nelle relazioni che essi intrecciano per creare immagini del disastro ben definite (vulcani metaforici, incendi allegorici e così via)⁴⁴. In questo modo tali elementi risultano analizzabili sull'asse Tema/Motivo⁴⁵, giacché sono scomponibili in costrutti semantici e figure (cfr. Fig. 4).

⁴¹ Cfr. M. Bulcao, *Gaston Bachelard. I sogni dell'immaginazione materiale e il cosmo di ferro*, «Altre modernità», VIII (2012), pp. 89-90: «il pensatore francese divide tra due tipi di immaginazione, l'immaginazione formale, con la quale si percepiscono le linee, il contorno e la geometrizzazione dell'oggetto, e l'immaginazione materiale, che viene definita come quella che pretende dominare l'intimità della materia (...). Tra le due modalità, la prima è fondata sullo sguardo ed è l'immaginazione oziosa che risulta dalla contemplazione passiva del mondo, un'immaginazione protesa all'astrazione e al formalismo. La seconda è l'immaginazione materiale che, al contrario, recupera il mondo come concreta materialità. Essa costituisce perciò un invito all'intervento dell'uomo-demiurgo. L'uomo artigiano riesce con ciò, tramite l'immaginazione eminentemente materiale, a diventare egli stesso creatore (...) stimolando in questo modo la funzione creatrice dell'arte».

⁴² Cfr. Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, e A. Molinaro, *L'agudeza y arte de ingenio e il Cannocchiale aristotelico. Il ruolo del De arte rhetorica di Cipriano Soarez*, «Rivista di filologia e letterature ispaniche», XVIII (2015), pp. 43-63. Poiché questi termini appartengono anche all'ambito filosofico e religioso, è utile inoltre rimandare a M. Forlivesi, *La distinction entre concept formel et concept objectif. Suárez, Pasqualigo, Mastroi*, «Les Études philosophiques», LVII (2002), pp. 3-30.

⁴³ Oltre agli studi di Bachelard, cfr. R. Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, e P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Parigi, Seuil, 1975, a cura di G. Grampa, Milano, Jacabook, 2010. Per una sintesi della storia della critica tematica si rimanda all'utile ricostruzione bibliografica di G. Dell'Aquila, *La critica tematica*, «Italianistica», XLI (2012), pp. 117-136.

⁴⁴ È utile ricordare, come hanno spiegato Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*, e Praz, *Studi sul concettismo*, che le metafore barocche legate ai quattro elementi derivano spesso da già note metafore petrarchesche. Tuttavia, poiché esse si sviluppano soprattutto nella lirica d'amore (cfr. Quondam, *Petrarca in barocco*, e Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*), non rientrano negli obiettivi di questo studio. Per quanto riguarda la tradizione del petrarchismo meridionale siamo intervenuti nel primo capitolo.

⁴⁵ Cfr. Segre, *Tema/Motivo*.

Illustrando le intersezioni tracciate nello schema tra gli elementi naturali individuati, è infatti già possibile individuare uno dei motivi ricorrenti dei testi sul disastro. L'acqua, ad esempio, che è legata al motivo dello scorrere del tempo, rimanda alla fugacità della vita (per analogia con l'immagine del continuo movimento). Allo stesso modo agisce il fuoco, sia perché associato per metonimia alla polvere (dunque alla terra), sia perché il movimento serpentino delle fiamme rimanda allo scorrere dell'acqua⁴⁶.

Per quanto riguarda la terra, che è un concetto associato alla pesantezza (e dunque del *movimento* discendente)⁴⁷, essa domina la parte inferiore dello schema, ma essendo al pari di acqua e fuoco un elemento dinamico, giacché connessa ai venti che generano i terremoti, si lega al medesimo motivo esistenziale. L'elemento terreno, inoltre, poiché congiunto all'aria/vento anche sul piano dell'immaginazione⁴⁸, si unisce alla visione «verticale» di alcune poesie del disastro, trovandosi connesso alle figure mitologiche della caduta⁴⁹.

Come anticipato, al centro di queste connessioni tra elementi naturali si trovano le eruzioni, rappresentate dall'immagine del Vesuvio. Il vulcano napoletano, infatti, possiede tutte le «caratteristiche comuni» dei cataclismi illustrati nella mappa: acqua, fuoco, vento, terra. Ciò avviene soprattutto attraverso la creazione di metafore: i fiumi di lava dell'eruzione, i fragorosi boati dell'esplosione, e così via (cfr. Fig. 4).

Il vulcano, dunque, è il punto di congiunzione delle categorie verticali, giacché concentra gli elementi principali di queste intersezioni. Esso, in breve, raccoglie «più attributi caratterizzanti una data categoria», risultando la ca-

⁴⁶ Sulle metafore serpentine connesse al movimento del fuoco cfr. il sonetto del siciliano F. Balducci, *Rime*, Roma, Facciotti, 1630, p. 368, vv. 1-4: «Di notturna favilla il regio tetto / serpendo furo orribil fiamme accese, / e sorvolando i muri, al ciel si tese / vorace incendio in paventoso aspetto». È importante segnalare che questo testo presenta l'unica attestazione nel *corpus* del verbo *serpere/serpeggiare*. Il termine, di origine scientifica, aiuta a ribadire la comunanza tra lessico scientifico e immaginario poetico. *Serpeggiare* è utilizzato da Galilei per descrivere il passaggio dell'acqua nei canali (*Del moto naturalmente accelerato*, I, I, 365; I, I, 372, in Id., *Opere*), da Francesco Redi per il movimento dei bachi e dei lombrichi (*Osservazioni intorno alle vipere*, 16, III, 127; 16, III, 392, in Altieri Biagi – Basile, *Scienziati del Seicento*), da Emanuele Tesauro per quello del camaleonte (*Filosofia morale*, IV, 254). Per altre occorrenze poetiche si rimanda alla seconda mappatura.

⁴⁷ Bachelard, *La Terre et les Réveries du repos*, p. 78.

⁴⁸ Cfr. Bachelard, *L'Air et le songes*. Il legame tra vento e terra viene approfondito nel secondo schema. Sulla convinzione per cui i venti sotterranei causassero i terremoti si rimanda al capitolo I paragrafo 5.

⁴⁹ Sull'opposizione tra terra e cielo, su cui siamo intervenuti nel secondo capitolo, cfr. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*; Rousset, *La letteratura dell'età barocca*; Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*. Per le figure della caduta si veda la seconda mappatura.

tastrofe che maggiormente influisce sul piano culturale⁵⁰. Il Vesuvio, tuttavia, non incide soltanto sul già illustrato versante della cultura, ovvero l'interesse letterario e scientifico nei confronti del fenomeno eruttivo, ma soprattutto sulla «saliencia psicologica» della percezione di una catastrofe, cioè il fattore in base a cui si regola l'associazione delle caratteristiche di un prototipo⁵¹.

Tale regola di attribuzione – che possiamo definire «categoria di primo livello», mentre quella delle metafore che queste associazioni producono è la «categoria di secondo livello» – avviene attraverso i già illustrati criteri di somiglianza con «il migliore esemplare», cioè il prototipo, il disastro che meglio incorpora le qualità di fenomeni analoghi⁵². È per questo motivo che il prototipo vesuviano si configura come «l'esemplare che riassume le proprietà più rilevanti (...) il risultato di una *costruzione mentale*, un'entità astratta costruita sulla base delle proprietà tipiche»⁵³.

Il criterio di scelta di queste proprietà tipiche è dato da una regola generale della semantica dei prototipi, per cui è più semplice illustrare le qualità condivise tra i vari fenomeni piuttosto che quelle specifiche di ognuno di essi⁵⁴. Abbiamo dunque deciso di evitare nel primo schema le qualità che non appartengono agli elementi di base dell'immaginazione poetica. L'utilizzo di altre caratteristiche tipizzanti la catastrofe (ad esempio il suono) non avrebbe permesso di strutturare un modello di immediata leggibilità del *corpus*.

Questo modo di procedere ci consente di privilegiare i rapporti di analogia che si creano tra *logos* e *semata*⁵⁵, di evidenziare cioè il processo di invenzione delle immagini disastrose. Operare all'interno di una dimensione sintagmatica, connessa col «mondo prelinguistico degli eventi e delle percezioni» (dunque delle immagini), permette infatti di applicare una logica com-

⁵⁰ Violi, *Significato ed esperienza*, p. 179.

⁵¹ *Ibidem*, p. 180.

⁵² Il concetto di qualità che utilizziamo in questa sezione non è dissimile da quanto regolano i principi delle categorie aristoteliche (Aristotele, *Metafisica*, e Id., *Categorie*, a cura di M. Bernardini, Milano, Bompiani, 2016). Se il Vesuvio è paragonato al terreno arido, infatti, è perché entrambi condividono la qualità del fuoco, così come eruzione e terremoto condividono lo stesso luogo di azione. Il resto delle connessioni è costruito sulle relazioni metonimiche di causa-effetto, concreto-abstracto, materia-oggetto, tra le diverse categorie di disastri.

⁵³ T. Givón, *Syntax. A Functional-Typological Introduction*, vol. I, Amsterdam, John Benjamins, 1984¹. La traduzione è di Violi.

⁵⁴ Geeraerts, *Where does prototypicality come from?* Cfr. anche Violi, *Significato ed esperienza*, pp. 178-182.

⁵⁵ Cfr. Rossi Bellotto, *Considerazioni sul rapporto Eikon-Logos nella letteratura italiana medievale e rinascimentale*.

binatoria: essa mette in risalto gli elementi di contiguità che nella rappresentazione dei disastri appaiono associabili in una sfera di significazione⁵⁶.

Seguendo questo ragionamento, se le qualità predominanti delle categorie orizzontali sono fuoco e terra, allora quelle delle categorie verticali sono per contrasto vento e acqua. Queste associazioni, che raggruppano i disastri in categorie e piani di appartenenza diversi, dividono le nostre mappature in due parti: da una parte abbiamo i fenomeni terreni, legati a quanto nel secondo schema è rappresentato attraverso le figure infernali (le Furie, le Parche, ecc.); dall'altra parte quelli celesti, legati all'ordine del cosmo rappresentato dall'Olimpo.

Come viene dimostrato nello schema successivo, risulta chiaro che la convenzionalità della scrittura del disastro sia evidenziata in poesia soprattutto dall'utilizzo di figure stereotipate del mito e della religione, al punto che alcune di esse ricorrono in maniera fissa per la rappresentazione di disastri specifici. A queste immagini si associano una serie di metafore e di lemmi predefiniti, quasi sempre costruiti sulle caratteristiche del Vesuvio.

Il Vulcano napoletano, dunque, che si trova al centro delle categorie orizzontali e verticali, al punto di incontro delle catene analogiche e delle associazioni metonimiche tra gli elementi naturali, rappresenta una sorta di iper-disastro, il referente maggiormente metaforizzato dell'invenzione poetica.

4. *Un immaginario stereotipato.*

Si è precedentemente detto di come l'esperienza del nuovo venga adeguata alle conoscenze comuni, dunque, di come si formino le basi su cui agisce la stereotipia⁵⁷. È adesso opportuno illustrare in che modo anche le categorie concettuali provenienti dal mito e dalla religione possano partecipare alla complessa rete di intersezioni retoriche e semiotiche dei testi poetici della catastrofe. Lo schema della pagina accanto permette infatti di illustrare non solo la strutturazione delle immagini, ma soprattutto il loro significato nei testi.

⁵⁶ Ad esempio, se qui si è scelto l'elemento fuoco per rappresentare anche le categorie dei disastri terreni, ciò avviene perché la semantica del fuoco permette delle associazioni in tal senso al livello della catena metonimica: fiamme → fuoco → incendio → lava e così via.

⁵⁷ È utile specificare che il prototipo è un concetto diverso dallo stereotipo. Trattandosi infatti di un'«espressione linguistica prefissata» data dalle «conoscenze medie che una data comunità linguistica considera come il significato di un termine», lo stereotipo potrebbe facilmente confondersi con la categoria di «appartenenza» prima illustrata. Esso appartiene tuttavia alla categoria delle «generalizzazioni» (cfr. G. Pozzi, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, vol. III, pp. 391-432), dunque al campo teorico della linguistica. Come abbiamo infatti dimostrato in materia di *fictio* e realtà lo stereotipo è un'immagine statica (mentre il prototipo è mobile), e sebbene risulti adeguato a spiegare la ricorrenza di determinate figure, non è altrettanto efficace per studiarne le metafore.

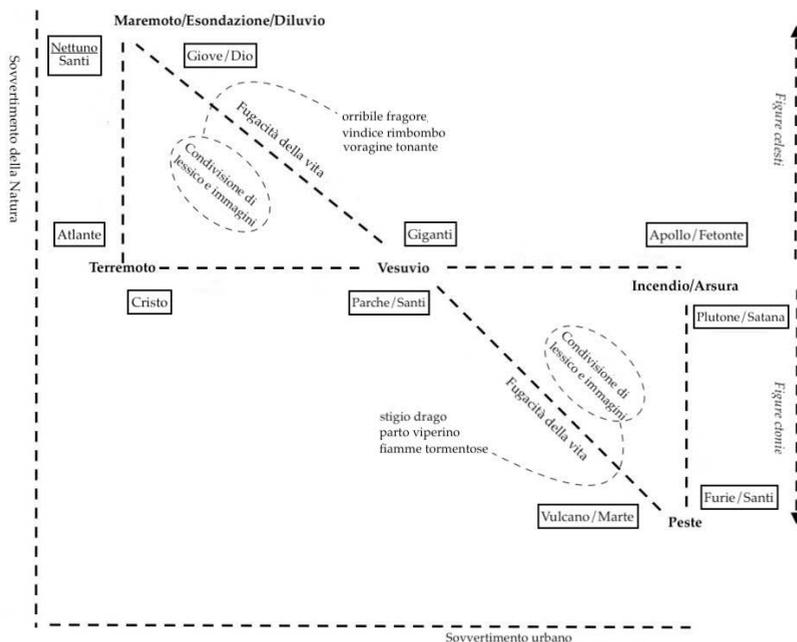


Fig. 4. Elementi tematici e figurali della catastrofe.

Illustrando questa mappa (Fig. 4), va innanzitutto notato che come la precedente essa è bipartita: le divinità olimpiche (e le figure cristologiche) ne dominano la parte superiore, mentre quelle ctonie, legate alla terra, ne occupano la parte inferiore. Oltre all'ambientazione infernale e celeste evidenziata nella prima mappatura, è qui possibile notare come tale distinzione sia associata a determinate metafore e a specifici sintagmi del disastro, su cui torniamo a breve.

Partendo dall'alto dello schema, è innanzitutto opportuno notare la funzione di determinate figure stereotipe. Quella di Cristo, ad esempio, legata soprattutto ai fenomeni terreni, può fungere da *avatar*, cioè da trasfigurazione di santi e di sante, quando essa è posta in relazione a determinati eventi: San Gennaro per il Vesuvio, San Rocco per la peste, San Filippo per i terremoti, e Santa Maria, San Pietro o santi minori per i fenomeni acquatici⁵⁸.

⁵⁸ Santa Maria dell'Olmo è la santa patrona di Cava de' Tirreni, città natale del poeta Giovanni Canale, che ne utilizza la figura in un sonetto sui maremoti (Canale, *Poesie*, Napoli, Parrino Muzi, 1694, p. 103). San Pietro e San Gennaro sono presenti nei *Sonetti* di de' Rossi (cfr. almeno *Sonetto 15: Incendio del Vesuvio e inondazione del Tevere del 1660*), mentre San Filippo Neri si trova nelle poesie di Canale (*ibidem: Il Cardinale Orsini scampa la vita per miracolo*

Proseguendo dalla parte superiore della mappatura, ma percorrendo l'asse diagonale (la linea che taglia le categorie orizzontali e verticali), è in secondo luogo possibile individuare la particolarità di queste figure religiose, che attraversano categorie di catastrofi opposte (quelle dell'alto e quelle del basso). I santi, infatti, i soggetti più ricorrenti nel *corpus* dei disastri, appartengono a plurime categorie di disastri, dalla tempesta, alle eruzioni, ai terremoti. Tali figure, in quanto allegorie degli elementi naturali, permettono di visualizzare la convenzionalità della rappresentazione del disastro attraverso l'utilizzo di soggetti prefissati.

Portando lo sguardo alla sezione inferiore della mappa, e passando a illustrarne le figure mitologiche, è innanzitutto opportuno spiegare che le eruzioni, la peste e i terremoti sono i disastri più rappresentati tra il 1631 e il 1690, giacché essi si sono abbattuti a breve distanza sul Regno di Napoli, e ne hanno maggiormente influenzato la storia del territorio. In secondo luogo va notato che queste catastrofi hanno in comune la figura delle Parche, allegoria del tempo e della morte, e rientrano quindi nel motivo esistenziale illustrato nella prima mappatura. Esso si conferma in questo modo adatto a inquadrare ognuna delle otto categorie di catastrofi individuate.

I tre disastri napoletani condividono inoltre la figura delle Furie, le serpentine divinità dell'Inferno. In un sonetto di Tommaso Gaudiosi, *Per l'incendio del Vesuvio del 1660*, la loro presenza permette di spiegare l'utilizzo del prototipo vulcanico come metafora per rappresentare la peste⁵⁹. In Giacomo Lubrano, invece, la rappresentanza del Vesuvio avviene con il terremoto del 1688⁶⁰.

A tali disastri è inoltre comune il luogo di ambientazione, che non è soltanto l'allegorico Inferno, ma anche la realistica immagine di Napoli distrut-

grande di S. Filippo Neri), e San Rocco in quelle di Muscettola (*Poesie*, pp. 189-193). Per altre ricorrenze si rimanda a Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri* e Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*. Sull'utilizzo del concetto di *avatar* ci rifacciamo all'interpretazione fornita da Metlica, *Lessico della propaganda barocca*, p. 18: «Avatāra designa l'apparizione della divinità nel mondo con lo scopo di ristabilire o tutelare il dharma [la legge naturale]. Parlare di "incarnazione" ci porterebbe troppo vicini all'orbita del cristianesimo, ed è pertanto più corretto parlare di "manifestazione", di "assunzione di una forma fisica"». In sintesi, l'*avatar* è la *persona* attraverso cui si manifesta l'azione di sconvolgimento (o di ristabilimento) dell'ordine naturale determinato dalla catastrofe. Essa può essere religiosa o mitologica, come illustrato nelle mappature, ma anche storica, come gli untori in tempo di peste, o i gesuiti nei componimenti di Lubrano (cfr. *Scintille poetiche, In lode di Carlo Fiorilli*).

⁵⁹ Gaudiosi, *Per l'incendio del Vesuvio del 1660*, p. 66. Il legame tra la peste e il Vesuvio è evidenziabile anche sul piano delle credenze popolari: il vulcano infatti «vomita» la peste, e di rimando il morbo ne risulta «il parto calamitoso». Cfr. Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*.

⁶⁰ Cfr. Lubrano, *Per i palagi puntellati e incatenati dopo le scosse del terremoto*.

ta, spesso accomunata alle mitiche rovine di Troia⁶¹. Non sfuggirà al lettore abituato alla poesia secentesca che quello delle rovine è un *tòpos* della letteratura italiana ed europea di lunga percorrenza cronologica. Nei nostri testi esso funge da 'sotto-argomento' del più grande *tòpos* dei disastri⁶², ed è spesso associato alla figura dei giganti (soprattutto *Tifeo*)⁶³, mettendo in evidenza la stretta relazione tra motivi e figure del disastro.

Al riguardo è opportuno notare che l'alta frequenza con cui ricorrono le tre catastrofi napoletane permette in questo schema non solo di associare loro le stesse figure e le medesime metafore di altre catastrofi ma, agendo queste sull'asse della rappresentanza dei prototipi (la linea verticale), consentono ai poeti meridionali di utilizzarle anche come immagini per rappresentare cataclismi diversi. Esse fungono cioè da metaforizzanti⁶⁴, da paradigmi dell'invenzione poetica.

Eruzioni e incendi, ad esempio, rispettivamente i disastri con più risultanze e quelli meno rappresentati in questo tipo di produzione poetica, sono accomunati per espansione metonimica dell'elemento fuoco, come dimostra Giuseppe Battista in *Morì nell'incendio d'un palazzo N. Fenicelli*, dove l'edificio in fiamme è detto *Etna bollente*, o come si può leggere in Antonio Muscettola, *Incendio appreso nella casa della Sua Donna*, dove la stessa catastrofe è definita un *Vulcano audace*⁶⁵.

Ancora le eruzioni risultano prototipiche per esondazioni e diluvi, cioè le catastrofi legate al sovvertimento dell'ordine naturale, ed esempi chiarifica-

⁶¹ Cfr. Cusano, *Le reliquie del glorioso martire San Gennaro riparano Napoli del fuoco del Vesuvio*, in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 157-159, e F. A. Pisapia, *Sonetto*, in *Breve discorso dell'incendio del Monte Vesuvio*.

⁶² Sulla funzione dei sotto-argomenti o *subtopoi* cfr. Lausberg, *Trattato di Retorica letteraria*. Sul *tòpos* delle rovine, che ha esempi in Petrarca, Castiglione, Sannazaro, Garcilaso e altri cfr. J. G. Fucilla, *Superbi colli e altri saggi*, Firenze, Olschki, 1963, e H. Honnacker, *Echi petrarcheschi in «Superbi colli, e voi sacre ruine» di Baldassarre Castiglione*, «Italiq», XV (2012), pp. 163-179. È inoltre opportuno indicare che il medesimo *tòpos* è presente nelle esondazioni fluviali, come si legge in Zito, *All'inondazione del Volturno*.

⁶³ Cfr. Artale, *Il terremoto di Ragusa*. Col medesimo intento delle note precedenti di illustrare la lunga durata di determinati motivi e figure, è importante ricordare che l'immagine del Tifeo vesuviano è tratta da Pontano (*Ecloghe*, 1, 388-91) e da Sannazaro (*Arcadia*, a cura di C. Vecce, XII, 27-30, Roma, Carocci, 2013). Essa inoltre ricorre, nella medesima ambientazione infernale e congiunta al motivo della fugacità della vita, in G. Borgia, *Incendium ad Avernum lacum*, Napoli, 1538. Quest'ultimo è un poema in latino sull'eruzione del Monte Nuovo, di cui chi scrive sta preparando un'edizione critica.

⁶⁴ Su metaforizzante (e metaforizzato) cfr. E. Picchiorri, *La metafora nella poesia barocca. Soluzioni linguistiche e stilistiche*, «Studi medievali e moderni», XX (2016), pp. 205-217.

⁶⁵ Battista, *Poesie meliche*, p. 124; Muscettola, *Poesie*, p. 57.

tori sono il già illustrato sonetto di Francesco Cappone *Al vento tempestoso*, e un sonetto di Baldassarre Pisani a tema vesuviano⁶⁶.

Le eruzioni e i cataclismi legati all'acqua condividono inoltre le figure di Giove (spesso associato al Dio cristiano)⁶⁷, e di Nettuno, come si riscontra in Giambattista Bergazzano (nel sonetto di apertura del *Vesuvio fulminante*)⁶⁸. Ciò è possibile ancora per la stratificazione del mito, giacché queste catastrofi rimandano alla lotta tra olimpi e giganti nella tessala Flegra (da cui l'etimologia di Campi Flegrei), ma anche perché le due divinità sono una chiara trasposizione degli elementi naturali sconvolti dall'eruzione, ne rappresentano cioè un'allegoria⁶⁹.

Le tre catastrofi sono altresì sovrapponibili all'arsura (come nel sonetto di Girolamo Fontanella, *La terra assetata*)⁷⁰, un disastro con cui condividono la figura del dio Fetonte, e il medesimo sfondo infernale (come dimostra Lubrano in *Per l'està seccbissima del 1680*, e Tommaso Gaudiosi in *Estate fervidissima mortalità*)⁷¹. Tale ambientazione è a sua volta legame tra il Vesuvio (*voragine tonante*) e la peste (lo *stigio drago*), attraverso la figura di Plutone, re dell'Averno.

⁶⁶ L'esempio di Pisani (*In occasione dello 'ncendio del Vesuvio*) è quello più interessante. In esso il poeta, di fronte allo scatenarsi del disastro, esplicita chiaramente lo sconvolgimento dell'*ordo naturalis*, attraverso il senario «l'orbe in vacillar» (v. 9).

⁶⁷ Oltre al precedente ragionamento in materia di *avatar*, sulla rappresentazione del potere religioso attraverso figure finzionali, è utile specificare che questa associazione potrebbe più semplicemente spiegarsi come una ripresa dantesca. Cfr. Dante Alighieri, *Purgatorio*, VI, vv. 118-120: «E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?».

⁶⁸ È opportuno notare come la figura di Nettuno si trovi sulla linea verticale che collega i disastri acquatici coi terremoti. Tale particolarità è infatti spiegata dai *récit* mitologici, in cui il dio è definito *enosictono* (o *enosigeo*), cioè 'scuotitore di suolo'. Egli è dunque figura convenzionale anche delle catastrofi legate alla terra.

⁶⁹ Sull'opposizione tra il Giove-Cielo e il Vesuvio-Tifeo, che rimanda al discorso sulla «verticalità» della rappresentazione catastrofica cfr. anche Lavocat, *Un «nuovo, e meraviglioso et horribile soggetto»*. Sul rapporto tra etimologia e metafora nella poesia barocca cfr. A. Torre, «Vermiglie et aperte serbò». *Memoria ed etimologia, metafora e simbolo in un panegirico del Tesaurus*, «Lettere italiane», LIX (2007), pp. 352-380. È inoltre importante segnalare che alle figure di Giove e Nettuno è spesso affiancata la sorella Giunone (anch'essa allegoria delle nubi), come si legge in P. Asterio, *Che dall'alto del ciel fulmini Giove*, in Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*, pp. 81-82.

⁷⁰ Il sonetto di Fontanella si trova in Getto, *Lirici marinisti*, p. 148.

⁷¹ Il sonetto di Gaudiosi è catalogato in Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre disastri*, nella categoria della peste, invece che nell'arsura. Le due catastrofi, come si evince dalla mappatura, condividono infatti figure e metafore, nonché il medesimo sfondo. Il sonetto di Lubrano si trova nel primo capitolo di questo libro, mentre quello di Fontanella è in *Nove cieli*. Riguardo a Fetonte è opportuno indicare che questo soggetto è spesso rappresentato anche negli emblemi, giacché indica l'ambizione delle figure che personificano le catastrofi (ad esempio il gigante

Anche i terremoti, come si vede nella mappatura, sono legati attraverso il Vesuvio alla peste, poiché entrambe le categorie di disastri condividono le figure cristologiche (e per lo stesso motivo la peste si collega in diagonale coi diluvi)⁷². Ciò avviene sia per analogia col terremoto avvenuto – nelle Sacre Scritture – dopo la crocifissione di Cristo, sia per le virtù taumaturgiche del Nazareno. In numerosi testi, infatti, egli è sostituito dal dio medico Esculapio (ad esempio in Federigo Meninni e in Ascanio Pignatelli), o talvolta da Apollo (nei sonetti di Lubrano e di Muscettola)⁷³.

La già illustrata sovrapposizione tra mitologia e religione, in cui il Dio Cristo è talvolta raffigurato come Giove, o come altre divinità pagane, è molto frequente nei disastri tellurici; essa viene inoltre riferita anche ai disastri sociali, come la guerra⁷⁴.

Tornando al ragionamento sulle immagini, con l'intenzione di concludere il commento alle mappature, è innanzitutto opportuno chiarire che quelli qui riportati sono esempi di un vastissimo *corpus*, di cui citiamo i testi dei poeti più noti. In secondo luogo è importante ribadire che queste mappe hanno lo scopo di evidenziare la stereotipia della poesia dei disastri, per questo motivo utilizzano spesso i medesimi riferimenti.

Anche il secondo schema, come abbiamo anticipato, conferma in questo senso la ricorsività delle associazioni catastrofiche, e l'ipotesi di determinate

Tifeo), le quali scontano la propria arroganza con la morte. Cfr. Bondi, *Il principe per emblemi*, p. 24. Il dio Fetonte, che insieme ad Apollo si trova a metà tra le due parti della mappatura, è inoltre un soggetto utilizzato anche per le ambientazioni ctonie. Egli, infatti, per tradizione mitologica è convenzionalmente legato al motivo della caduta, e dunque a un movimento discendente (cfr. l'immagine n. 4, e Bachelard, *L'Air et le songes*, p. 113). Per quanto concerne Apollo, la sua posizione è spiegata per il legame con la peste.

⁷² Per il legame tra peste e diluvi vedi le note di commento alla prima mappatura.

⁷³ Il dio Asclepio è spesso utilizzato, come Fetonte, negli emblemi politici. Egli figura come il medico-politico, il *princeps-salus* con poteri guaritori. Cfr. Bondi, *Il principe per emblemi*, p. 22. Per quanto riguarda i testi citati, la canzone di Meninni è riportata nel primo capitolo di questo libro, mentre il sonetto di Pignatelli è in *Rime*, Napoli, Stigliola, 1593, p. 17. I testi di Lubrano e di Muscettola sono illustrati nel commento alle mappature. Per quanto riguarda Apollo, infine, il dio è presente anche nella produzione latina sulla catastrofe, come in G. P. Massari, *Epigramma de Vesevo Monte*, in G. Giuliani, *Trattato del monte Vesuvio e dei suoi incendi*, Napoli, Longo, 1632, p. 5.

⁷⁴ Sebbene il lessico e le immagini belliche rientrino nel ragionamento su poesia e saperi scientifici, in questo studio non ce ne occupiamo. Tale argomento esula infatti il discorso sul naturalismo illustrato nel secondo capitolo. Per un repertorio di testi che descrivono guerre e rivolte col medesimo lessico e con le stesse immagini delle catastrofi naturali cfr. Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, e Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*.

figure attribuite in modo fisso a cataclismi specifici: le catastrofi legate alla terra raggruppano quindi le figure ctonie, quelle del cielo le figure olimpiche. Tale bipartizione, tuttavia, non riguarda soltanto la ricorrenza di soggetti e motivi: la fugacità della vita e le Parche, il sovvertimento urbano e gli dèi inferi, il sovvertimento degli ordini naturali ed Atlante⁷⁵. Questa separazione riguarda anche, e soprattutto, la produzione di determinate metafore.

L'utilizzo e la condivisione delle metafore rappresenta il momento conclusivo del nostro ragionamento. Ciò è dettato non solo dal fatto che la metafora è il punto nodale di questo libro, ma anche perché, come ha spiegato Battistini in un ragionamento su metafora e natura, «chi vuole intendere le relazioni tra i fenomeni naturali non procede affatto per astrazione concettuale ma per immagini visive»⁷⁶. La figura, quindi, si conferma la chiave di lettura dell'immaginario della catastrofe, e il momento di maggiore tensione critica degli schemi individuati.

Tra le molte metafore segnalate in questo studio, è opportuno concentrare il ragionamento su quelle che raffigurano i serpenti (*lo stigio drago, il parto viperin* ecc.), per due importanti motivi. Il primo è che esse sono le più frequenti della poesia dei disastri. Il secondo motivo è che le metafore serpentine caratterizzano la parte inferiore delle mappature, quella delle catastrofi napoletane. La parte superiore, caratterizzata da metafore legate al suono, concerne un argomento su cui siamo ampiamente intervenuti nel secondo capitolo, e in altra parte nel commento in nota ai due schemi.

Le metafore serpentine, che sono immagini rispondenti all'*enargeia*, e di conseguenza connesse al dinamismo, dunque alla vivida rappresentazione del disastro, agiscono da figure epesegetiche, sono cioè delle analogie con funzione esplicativa. Esse, come abbiamo dimostrato con de' Rossi e Lubrano, producono rappresentazioni decisamente icastiche della catastrofe, e aiutano a comprendere il senso di questa enciclopedia per immagini.

È interessante osservare che simili metafore appaiano sempre in sequenze formulari, nella forma sostantivo + aggettivo, che variamente combinata fornisce tessere metriche di medesima lunghezza (le immagini serpentine corroborano quindi il ragionamento sulla stereotipizzazione di questa poesia). Inoltre, poiché il loro utilizzo ricopre per intero l'arco cronologico tra gli anni '30 del Seicento e il 1690 ca.⁷⁷, sarà lecito concluderne che queste

⁷⁵ Sulla figura di Atlante come allegoria dell'ordine della natura cfr. Cappone, *Al vento tempestoso*, e Fontanella, *Nell'incendio di Somma*, in Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*, p. 146.

⁷⁶ Battistini, *Le risorse conoscitive ed estetiche della metafora*, p. 33.

⁷⁷ Cfr. Balducci, *Di notturna favilla il regio tetto*, v. 2: «serpendo furo orribil fiamme accese»; A. Santa Maria, *D'un aereo vapor chiuso*, in Giorgi, *Scelta di poesie*, p. 65, vv. 2-4 (dove l'im-

figure costituiscono la sequenza immaginifica più caratteristica della topica catastrofica nel Barocco meridionale.

Le immagini dei draghi o dei serpenti, oltre a collegare soggetti e motivi del disastro – si pensi ad esempio alle Furie (o Gorgoni), che hanno fattezze serpentine, o ancora ai numerosi riferimenti religiosi legati all'immagine del serpente satanico⁷⁸, rimandano anche alla concezione biologica della terra (e della natura *tout court*) illustrata attraverso il magismo⁷⁹, dunque a una visione unitaria dei cataclismi napoletani.

Tali immagini, che sono altresì strutturate su un lessico scientifico di lunga tradizione (come illustrato attraverso il drago galenico)⁸⁰, e su noti riferimenti poetici⁸¹, fungono quindi da elemento di sintesi dell'intero ragionamento sulla metafora tra poesia e scienza, giacché ne riassumono tutte le istanze principali. Esse ci permettono inoltre di intervenire a più ampio raggio sul *corpus* della catastrofe, giacché il serpente non solo è un ultimo efficace esempio per ribadire l'interdiscorsività della poesia dei disastri, ma esso conferma anche come questa congiunzione si riveli nel lessico e nelle immagini⁸², rappresentando un importante tassello dell'ampio mosaico figurativo su cui si fonda l'enciclopedismo barocco.

magine appare sottoforma di iperbole): «Grave è la terra, e soffre pena, e stento / Nascendo il parto viperin, ch'è intento / A squarciar della madre il fianco, e 'l petto»; A. Basso, *Deb come a prole ingrata*, in Id., *Poesie*, Napoli, Gaffaro, 1645, p. 39, vv. 12-14: «Così di Libia all'aspra Serpe apporta / Barbaro istinto il Ciel; ch'esser si mira / Dal proprio parto suo lacera, e morta»; de' Rossi, *Sonetto 12*; Giacomo Lubrano, *Ode VI*, pp. 143-150, vv. 73-74: «Serpe dentro le vene aspide sordo, / che 'l lucido velen vomita in fuore». Gli esempi citati sono, in ordine, dedicati a un incendio, alla prima eruzione vesuviana, alla peste.

⁷⁸ Sul versante religioso di questa metafora cfr. B. Cusano, *Al medesimo santo martire, per l'incendio del Vesuvio*, in Id., *Poesie sagre*, Napoli, Passaro, 1672, p. 71. Si pensi anche alla prima illustrata figura di Asclepio, il dio medico è infatti legato ai serpenti, è dunque un'associazione immediata per rappresentare la peste. Cfr. Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli*.

⁷⁹ Come si nota dall'esempio di Santa Maria, infatti, le metafore serpentine sono legate al parto delle viscere vesuviane. Cfr. Pasquale, *A' posteri della peste di Napoli*. Sul serpente come elemento caratteristico dell'immaginario ctonio cfr. anche le teorie di G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Parigi, Presses universitaires de France, 1960¹, pp. 61-86.

⁸⁰ Cfr. Federigo Meninni, *Nel tempo della peste di Napoli*.

⁸¹ Cfr. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018, CCLXXVIII; Tasso, *Gerusalemme*, XV, 47; Marino, *Adone*, XIX, 342. Specificamente su Marino, e sulle frequenti figure serpentine nella sua produzione lirica cfr. F. Guardiani, *Marino lirico*, «Aprosiana», IX (2001), 71-74.

⁸² La figura è presente anche nei trattati in prosa sull'eruzione del 1631, come l'*Avviso dell'incendio del Vesuvio composto dal Padre Giulio Cesare Recupito*, Napoli, Egidio Longo, 1632, p. 16. Al quintultimo rigo si legge infatti la seguente descrizione: «d'anguita bocca vomita fiamme il monte».

5. *Topiche e metafore: il palinsesto letterario della catastrofe.*

Arrivati a questo punto del ragionamento, per spiegare l'efficacia teorica ed ermeneutica delle mappature figurali, nonché l'utilità di uno studio sulla poesia dei disastri, è importante sottolineare che questi schemi di riferimenti e parallelismi tra le immagini della catastrofe rivelano due importanti fattori. Il primo è la fissità dell'immaginario secentesco, che conferma la metafora come costante tematica di lunga durata: che sia considerata sul piano retorico (attraverso l'*enargeia*) o sul piano poetico (il serpente), essa funge al contempo da figura e da *tòpos*, in testi e autori differenti, lungo un ampio arco cronologico (1631-1690 ca.). Il secondo fattore è l'efficacia di uno studio per topiche della poesia barocca meridionale.

Questo attraversamento tematico ha infatti permesso di costruire uno studio unitario sul barocco napoletano, che da una parte ripercorre e concilia le diverse periodizzazioni proposte per la produzione poetica del XVII secolo⁸³, e dall'altra consente di strutturare una base tipologica che trova nelle mappature figurali il suo metodo di applicazione più suggestivo ed efficace.

Tra i numerosi utilizzi che essi suggeriscono, questi schemi hanno anche permesso di intervenire sul significato della rifunzionalizzazione del mito. Hanno cioè visivamente riprodotto non solo le 'figure agenti' della catastrofe, ma ne hanno rivelato il significato e la funzione, illustrando come i poeti meridionali leggessero i cataclismi (un evento naturale) alla luce della mitologia e della religione (ovvero la *fictio*), strutturando un complesso sistema di figurizzazione. Tale innesto del passato sull'evento presente rivela la funzione di una storia letteraria decisamente particolare, giacché essa si pone come chiave di lettura e di prefigurazione degli eventi reali⁸⁴.

L'utilizzo di una mappatura figurale è una metodologia nuova in ambito tematico, che si giustifica appieno per la struttura enciclopedica di questa poesia, e per il ruolo che in essa ricoprono le immagini (ovvero l'elemento

⁸³ Si rimanda agli studi utilizzati in questo libro: Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*; Croce, *Tre momenti del barocco letterario*; Getto, *Il barocco letterario in Italia*; Quondam, *Dal Barocco all'Arcadia*.

⁸⁴ Sull'utilizzo di modelli e schemi di pensiero precostituiti per l'interpretazione degli eventi presenti siamo intervenuti più volte in questo studio. È qui utile rimandare a un recente contributo che illustra soprattutto il piano propagandistico del riutilizzo di immagini e figure del mito: *Pourquoi se référer au passé?*, edited by C. Moatti – M. Riot-Sarcey, Ivry sur Seine, Les éditions de l'atelier, 2018, soprattutto le pagine 9-20, 31-38, dedicate al Rinascimento.

estetico dei testi). La rilevata esistenza di ‘topiche del disastro’, che conferiscono e al medesimo tempo modificano il senso della catastrofe, è infatti un assunto di partenza di questo studio, e non il suo punto di arrivo. L’obiettivo è piuttosto riflettere sulla costruzione di un immaginario della catastrofe, e sul ruolo che in esso ricopre la metafora.

Tale immaginario, caratterizzato dal gusto dell’eccesso e del rovesciamento, rivela un utilizzo della metafora decisamente unico e peculiare. Se infatti abbiamo osservato che la figura muta il suo ruolo originario, giacché da strumento filosofico-scientifico si trasforma in un mezzo di propaganda del potere, adeguandosi a una struttura mediatica (l’elemento fondante della ricorsività e della geometrizzazione di un *pattern* immaginifico), essa non cambia tuttavia la sua strutturazione retorica.

Che la metafora sia strumento magistico o mezzo di informazione, che sia – com’è soprattutto – una regola di *elegantia* o un dispositivo dell’*elocutio*, dunque, dell’abbellimento del testo, che essa sia, ancora, uno strumento di persuasione retorica ed emotiva o elemento sillogistico, che sia insomma una figura (l’antitesi), un tropo (l’iperbole) o un motivo ricorrente, la metafora mantiene e conserva in maniera tenace quella carica di realismo e icasticità che abbiamo individuato nelle Poetiche meridionali⁸⁵.

La metafora è infatti l’elemento strutturale di questo ‘palinsesto’ letterario del disastro, un termine che ci aiuta a ribadire la ricorsività, nonché la grande quantità, delle poesie catastrofiche. Essa è in breve ciò che rende il cataclisma un luogo comune, e dunque una manifestazione culturale⁸⁶. È tramite questa figura, e di conseguenza tramite i processi di organizzazione del pensiero metaforico, che è stato possibile costruire delle mappature sulla base di una topica determinata.

Riguardo a tali mappature, che rappresentano il punto nodale di questo capitolo, va ribadito un ultimo importante elemento. Poiché questi schemi rappresentano, in estrema sintesi, le relazioni di contiguità tra ciò che è reale (la catastrofe) e ciò che è virtuale (il segno) – dunque tra la storia e la *fictio* –, essi illustrano come si allestisca (e come funzioni) l’apparato figurativo finzionale della poesia barocca, rivelano cioè un modello mentale dell’invenzione poetica. Considerato che l’idea di catastrofe è una

⁸⁵ Cfr. Cortese, *Prose*, e Campanella, *Poetica*.

⁸⁶ Cfr. Violi, *Paesaggi della memoria*, pp. 42-43, e G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

costruzione sociale, ovvero un processo collettivo che attraverso i *media* (ri)significa un evento naturalistico⁸⁷, tale discorso si rivela fondamentale, poiché ciò vuol dire che è possibile parlare della fissità di paradigmi conoscitivi.

A questo ragionamento consegue che la duttilità degli schemi utilizzati dà buone ragioni di credere che tale approccio non solo sia uno strumento utile allo studio della poesia barocca meridionale, ma che esso sia estendibile anche ad altri contesti⁸⁸, e ad altri *corpora* con caratteristiche socio-letterarie simili alla poesia disastrosa: un potere politico forte e accentratore (il quale controlla l'informazione su ogni livello), un'ampia rete di connessioni tra intellettuali (dunque uno spazio di discussione teorica), un retroterra culturale omogeneo.

L'utilità di uno studio per topiche della letteratura barocca è oggi un fatto assodato, il cui valore teorico è stato dimostrato in tempi recenti da importanti contributi sulla poesia secentesca⁸⁹. Esso, tuttavia, rappresenta ancora un approccio poco esplorato, sebbene ricco di possibilità. Il motivo, probabilmente, risiede nel tentativo di affrancare i poeti del XVII secolo dalla forma antologica in cui sono stati a lungo relegati, un'operazione che vede impegnati molti studiosi⁹⁰.

⁸⁷ Cfr. anche V. Idone Cassone – B. Surace – M. Thibault, *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Roma, Aracne, 2018, in particolar modo i contributi di Antonio Santangelo, nella prima sezione del volume.

⁸⁸ Per un approfondimento sugli studi tipologici in ambito letterario cfr. F. Orlando, "Topoi" of Realism. The Metamorphosis of Colors, in *The Return of Thematic Criticism*, edited by W. Sollors, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1993, pp. 179-198, e J. B. Novoa, *Topology and Typology. A Study of Shifting Sign/Code Relations*, in *ibidem*, pp. 242-260.

⁸⁹ Si rimanda almeno a Bonito, *L'occhio del tempo*, e ad Alfano – Barbato – Mazzucchi, *Tre catastrofi*.

⁹⁰ Cfr. A. Battistini, *Una peculiarità della letteratura meridionale tra Sei e Settecento. La poesia filosofica*, in *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce 17-19 maggio 2012)*, a cura di R. Nicoli, Roma, Adi editore, 2014, p. 77: «Sembra dunque che sia finita la stagione delle selezioni antologiche, proseguite dopo il paradigma crociano da Giovanni Getto, alla quale è succeduto piuttosto il tempo delle edizioni di opere integrali. Tra queste sembra affermarsi un tipo di pubblicistica che forse (...) rispecchia una caratteristica della letteratura meridionale del Seicento, ossia, come mostrano le opere di Meninni e di Errico, una maggiore predisposizione al dibattito teorico, al discorso metapoetico, alla componente speculativa». Sulle numerose edizioni critiche dei poeti secenteschi prodotte negli ultimi anni si rimanda soprattutto alle pubblicazioni della collana *Scrinium* della casa editrice RES (che raccoglie il maggior numero di edizioni di lirici barocchi meridionali), alla collana *Classici della letteratura* della Rubbettino, e alle attività del gruppo di lavoro *Seicento* dell'Associazione degli Italianisti. Cfr. al riguardo il resoconto sulla poesia barocca delineato da M. C. Cabani – M. Corradini – M. Leone – E. Russo, *Il Seicento in poesia. Cate-*

La poesia lirica dei disastri si inserisce in questa rivalutazione del versante poetico della letteratura secentesca (soprattutto meridionale), per la caratura dei poeti che si cimentano in questa tipologia, per la quantità dei testi prodotti, e per la complessità filosofica del tema trattato. Essa è infatti un prodotto decisamente elaborato, come si rivela anche solo dal sapiente utilizzo degli espedienti retorici, e dal raffinato gioco allegorico con le arti figurative. Questa poesia, tuttavia, ricalca al contempo, e in maniera decisa, l'importanza degli studi tematici e tipologici sulla letteratura barocca, e tale argomento ci porta alle conclusioni di questo studio.

6. Conclusioni.

Le conclusioni comunicano in parte con l'introduzione al volume, giacché esse sottolineano il rapporto che il nostro lavoro instaura con gli studi sul Seicento letterario. È qui dunque importante ribadire che l'obiettivo di una monografia sulla poesia dei disastri è inquadrare questa tipologia lirica in una discussione sulla metafora, la quale rinnovi una linea di studi in larga parte datata alla seconda metà del Novecento.

A tale scopo, nell'organizzazione del materiale, siamo intervenuti, prima, sui più noti contributi in materia di figure retoriche (Bachelard, Rousset, Dubois, Blanco-Morel, Frare)⁹¹, per rilevare lo statuto della metafora nella poesia napoletana, e successivamente sulle teorie dei maggiori trattatisti barocchi (Cortese, Campanella, Gracián, Tesauro, Pallavicino)⁹², con una particolare attenzione ai mal noti teorici del Meridione.

Considerata l'intera struttura del libro, tra i risultati ottenuti da questo attraversamento del Barocco è utile evidenziare tre punti: 1) la costruzione di un'ampia rete culturale tra le Accademie – gli Svegliati, gli Oziosi, gli Investiganti –, ovvero i luoghi in cui si forma la poesia sui disastri, a cui consegue la creazione di una nuova teoria della metafora (primo capitolo); 2) l'esistenza di una base poetica e retorica su cui fondare questa tipologia lirica, fornita dai trattati di Giulio Cortese e di Tommaso Campanella (secondo capitolo); 3) l'individuazione di 'topiche del disastro' (terzo capitolo), che non solo rivelano una cultura enciclopedica, ma che soprattutto evidenzia-

gorie storiografiche e canone, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di G. Baldassarri et alii, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-21.

⁹¹ Bachelard, *L'eau et le rêves, et alia*; Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*; Dubois, *Retorica generale*; Blanco-Morel, *Les Rhétoriques de la pointe*; Frare, *Contro la metafora, et alia*.

⁹² Cortese, *Prose*; Campanella, *Poetica*; Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*; Tesauro, *Il Canocchiale aristotelico*; Sforza Pallavicino, *Arte dello stile*.

no l'interdiscorsività della letteratura napoletana, giustificando uno studio che accomuna testi e poeti appartenenti a periodi differenti del XVII secolo.

Abbiamo quindi selezionato un periodo, un genere, i contesti nei quali la catastrofe è presente sul piano diegetico e tematico, rilevato delle isotopie, classificato delle ricorrenze, individuato connessioni tra i differenti repertori immaginifici. Abbiamo infine messo in pratica una metodologia, la semantica dei prototipi, e utilizzato gli strumenti dei *Trauma Studies* ad essa più adeguati, i quali ci hanno permesso di spiegare come l'idea di disastro sia una costruzione sociale.

Gli studi sui disastri nel XVII secolo sono molto recenti, e si mostrano dunque suscettibili di numerosi (e nuovi) approcci⁹³. In ogni caso, si è deciso di evitare quegli strumenti teorici che si allontanano troppo da un'impostazione fondamentalmente retorica.

Insieme al precedente studio sulla produzione poetica a Napoli in età barocca⁹⁴, questo volume mira a dimostrarne l'importanza e l'innovatività anche sul piano delle poetiche. La teoria di una poesia che faccia uso della metafora come elemento di realismo aggiunto, e che si ponga all'opposto delle maggiori *Poetiche* aristoteliche, rappresenta infatti il proseguimento di una ricerca volta al rinnovamento degli studi sul Seicento letterario, e a una più chiara definizione della poesia secentesca.

⁹³ Gli stessi contributi del progetto DisComPoSE, contemporanei alla pubblicazione di questa ricerca, rivelano come l'intersezione tra modelli teorici sia alla base della ricerca sui cataclismi della prima età moderna. Facciamo riferimento al già citato contributo di Monaco, «*Parea da quella bocca uscirne il mondo*», sullo studio dei vettori dell'informazione nel XVII secolo, a Paradiso, *Per un'analisi del lessico dei testi sui disastri*, che ha realizzato un vero e proprio lemmario della catastrofe, al contributo di Viceconte, *Vesuvio infernale*, dedicato alle icone del disastro, e a Schiano, *Relatar la catástrofe en el Siglo de Oro*, sull'eco mediatica dei cataclismi nella prima età moderna. A questi si aggiunge un volume collettaneo del DisComPoSE, dedicato al rivelamento di topiche dell'intervento divino nella scrittura del disastro a più ampio raggio: *Figure eroiche in tempi calamitosi. Santi e istituzioni nella rappresentazione dei disastri (secoli XVI-XVIII)*, a cura di D. Cecere – G. Schiano – M. Viceconte, Roma, Viella, 2023.

⁹⁴ Perrone, *Poesie d'amore e d'altri disastri*.

INDICE DEI NOMI

- Adamo Francesco Matteo, 8, 9 e n, 25, 60n
Alciato Andrea, 59n
Aldobrandini Pietro, 40n
Alfano Giancarlo, ix e n, 2n, 8n, 13n,
18n, 23n, 31n, 46n, 47 e n, 57n, 58n,
63, 64n, 75n, 76n, 84n, 88n, 90n, 91n,
92n, 96n
Alighieri Dante, 14 e n, 78 e n, 79n, 90n
Alonzo Giuseppe, 27n
Altieri Biagi Maria Luisa, ix e n, 11-
14n, 78n, 84n
Anceschi Luciano, 29n, 42n
Antonelli Roberto, 8n
Apresjan Juri, 80n
Ardissino Erminia, 26n
Argurio Silvia, 27n, 31n
Aristotele, 8n, 21, 22n, 24n, 27n, 29, 36,
38n, 41n, 47, 50 e n, 51, 77n, 85n
Artale Giuseppe, 78n, 89n
Asor Rosa Alberto, 4n, 30n
Astero Pietro, 90n
- Bachelard Gaston, 42n, 81-84, 91n, 97 e n
Baffetti Giovanni, 32n, 33n
Baines Thomas, 3
Balducci Francesco, 84n, 92n
Barbato Marcello, ixn, 2n, 9n, 13n, 18n,
23n, 31n, 46n, 47n, 57n, 58n, 75n,
84n, 88n, 90-92, 96n
Baroni Giorgio, 37n
Barthes Roland, 30n, 64n
Bartoli Daniello, 78 e n
Bartoli Sebastiano, 3n
- Basile Bruno, 78n, 84n
Basile Giambattista, 2
Basso Antonio, 93n
Bastogi Nadia, 62n
Battista Giuseppe, 60-62, 89 e n
Battistini Andrea, 14n, 63n, 64n, 66n,
79n, 92 e n, 96n
Bellini Eraldo, 25n, 30n, 36n, 52n
Beltrano Ottavio, 5n, 53n
Bembo Pietro, 37 e n
Benigni Domenico, 14n, 42n
Bergazzano Giambattista, 90
Bernardini Marina, 85n
Bertrand Dominique, 76n
Besomi Ottavio, 18n, 78n
Bessière Jean, 32n
Blanco Morel Mercedes, ix e n, 9n, 24n,
26 e n, 29n, 32n, 36n, 41n, 61n, 83n,
97
Blumenberg Hans, 8n
Boileau Nicolas, 29n
Bolzoni Lina, 33-37, 39n
Bondi Fabrizio, 63n, 91n
Bonito Vitaniello, 11n, 18n, 62n, 71n, 96
Bonvicini Mariella, 67n
Borgia Geronimo, 89n
Borrelli Carolina, 14n
Bosquet Marie-Françoise, 55n
Boursier Nicole, 27n
Bove Vincenzo, 53-55, 57, 59, 61
Bozzola Sergio, 42n
Braccini Giulio Cesare, 52, 53 e n, 55, 57
Brena Fabrizio, 66n

- Bruce-Novoa Juan, 96n
 Bücheler Franz, 69n
 Bulcao Marly, 83n
 Bulifon Niccolò, 6
 Buonsanto Vito, 67n
- Cabani Maria Cristina, 96n
 Calcante Cesare Marco, 27n
 Calcaterra Carlo, 63n
 Calitti Floriana, 1
 Campanella Tommaso, 1, 2, 4, 34, 36 e n, 37n, 39-44, 48-51, 61n, 65n, 66n, 72n, 82n, 95n, 97 e n
 Camponeschi Francesco, 67n, 68
 Canale Giovanni, 87n
 Cancelli Filippo, 38n
 Capaccio Cesare, 5n
 Cappella Prospero, 75n
 Cappone Francesco, 42 e n, 43, 48, 90, 92n
 Caraccio Antonio, 3, 31n
 Caravelli Vittorio, 20n
 Cardini Roberto, 62n
 Carminati Clizia, 30n, 38n
 Casaburi Urries Pietro, 23-25
 Casapullo Rosa, 29n
 Castaldo Salvatore, 6, 75n
 Castellano Francesca, 3n, 31n
 Castiglione Baldassarre, 89n
 Castriota Giovanna, 1n
 Caussin Nicolas, 68n
 Cavallo Camillo, 6, 18n
 Céard Jean, 4n
 Cecere Domenico, 10n, 77n, 98n
 Chométy Philippe, 76n
 Cicerone Marco Tullio, 27n, 38n
 Citterio Mariella, 82n
 Clemente VIII, 40n
 Clot Paola Rosa, 27n
 Cohen Hemsì Marta, 42n, 82n
 Cohen Jean, 26n
 Colafrancesco Pasqua, 69n
 Colli Giorgio, 22n
 Contarino Rosario, 46n
 Conte Giuseppe, 22n, 25n, 30n
- Coppini Donatella, 62n
 Cornelio Tommaso, 3, 4n, 18 e n, 20, 21 e n, 51n, 52 e n, 55
 Corsano Antonio, 40n
 Corsi Stefano, 27n
 Cortese Giulio, x e n, 1, 2, 15 e n, 16 e n, 27 e n, 29n, 33-40, 43 e n, 49 e n, 50n, 95n, 97 e n
 Costanzo Mario, 28n
 Crashaw Richard, 20n
 Cristiano Prospero, 65
 Croce Benedetto, 51n, 55n, 94n,
 Croce Franco, 2n, 15 e n, 50 e n
 Crupi Pasquino, 1n
 Cugusi Paolo, 67n
 Curtius Ernst Robert, 8n, 27n, 54n
 Cusano Biagio, 89n, 93n
- D'Agostino Renata, 7n
 D'Alessio Silvana, 62n
 d'Andrea Francesco, 3n
 Danussio Giuseppe, 8, 9 e n, 25
 D'Aquino Giacomo, 50, 51n, 76n
 Daston Lorraine, 4n
 Da Vinci Leonardo, 73 e n
 de Argensola Bartolomé Leonardo, 28n
 De Blasio Antonella, 54n
 de Boer Wietse, 62n
 de Bonis Novello, 5, 23n, 78n, 31n
 de Bruyn Nicolaes, 69
 De Caprio Chiara, 57n, 63n
 De Eugenii Angelo, 53n
 Della Porta Giambattista, 2
 Dell'Aquila Giulia, 83n
 Del Noce Gianluca, 66n
 De Lorenzo Pierandrea, 48n
 del Tufo Mario, 40n
 De Luca Bernardo, 25n
 De Martino Ernesto, 62n
 De Miranda Girolamo, 2n, 28n
 Dentice Francesco, 23-25
 de Quevedo Francisco, 28n, 29n
 de' Rossi Antonio, 14-18, 20-21, 25, 55, 75-77, 85n, 87n, 92, 93n

- Di Capua Leonardo, 3, 4n
 di Fusco Luca, 6, 13n, 14n, 38n
 Di Girolamo Costanzo, 18n, 42n
 Donadi Francesco, 29n
 D'Ors Eugeni, 42n
 Dubois Jacques, 22n, 97 e n
 Dubost Jean-Pierre, 27n
 Du Perron Jacques, 30n
 Durand Gilbert, 93n
- Édelin Francis, 22n
 Enenkel Karl A. E., 62n
 Erasmo da Rotterdam, 60n
 Erikson Kai T., 63n
 Errico Scipione, 22n, 96n
- Fabbri Paolo, 30n
 Falcone Scipione, 28n
 Faranda Villa Giovanna, 66n
 Favaro Antonio, 73n
 Ferraro Rose Mary, 28n
 Ferrero Giuseppe, 13n, 78n
 Filieri Emilio, 50n
 Filippo Neri, 87n
 Finch John, 3
 Firpo Luigi, 10n, 39n, 40n
 Fontana Mauro V., 62n
 Fontanella Girolamo, 2, 7 e n, 17n, 31n, 42n, 44 e n, 46-50, 52 e n, 54, 55, 57, 90 e n
 Forlivesi Marco, 83n
 Foucault Michel, 30n, 72n
 Frate Pierantonio, x e n, 14n, 21 e n, 22 e n, 24 e n, 25n, 30n, 33n, 37n, 61n, 97 e n
 Frasca Gabriele, 47n, 64n
 Fronterotta Francesco, 43n
 Frye Northrop, 27n
 Fucilla Joseph G., 89n
 Fumaroli Marc, 29n
 Furchheim Friedrich, 7 e n
- Galeno di Pergamo, 12
 Galilei Galileo, 73 e n, 84n
 Garcilaso de la Vega, 89n
 Gardini Nicola, 16n, 35n, 37n
 Gatta Geronimo, 28n
 Gaudiosi Tommaso, 31n, 53, 75n, 88 e n, 90 e n
 Geeraerts Dirk, 76n, 85n
 Genette Gérard, 28n, 95n
 Gennaro, santo, 87 e n
 Genovese Gianluca, 36n
 Getto Giovanni, 11n, 15 e n, 29n, 42n, 51n, 90n, 94n, 96n
 Giacotti Francesco, 39n
 Gianetti Giovanni, 52n
 Gianfrancesco Lorenza, 39n
 Giannantonio Valeria, 13n, 30n, 31n, 32n
 Giannelli Basilio, 3
 Giglioni Guido, 34n
 Gigliucci Roberto, 10n, 17n, 52n
 Giorgi Urbano, 14n, 42n, 65n, 67n, 92n
 Giuliani Gianbernardino, 91n
 Givón Talmy, 85n
 Goldin Daniela, 61n
 Gracián Baltasar, 22n, 26-30, 67n, 97 e n
 Grampa Giuseppe, 83n
 Grandi Marcella, 26n
 Graziani Françoise, 68n
 Grosser Hermann, 30n
 Guadagno Tommaso, 47n
 Guaragna Galluppo Biagio, 3, 20 e n, 21n
 Guardiani Francesco, 21n, 93n
 Guez de Balzac Jean-Louis, 22n
 Guidieri Renzo, 64n
- Heinsius Daniel, 66n
 Herrera Enriquez, 7
 Honnacker Hans, 89n
 Hühn Peter, 47n
- Idone Cassone Vincenzo, 96n
 Ignazio da Loyola, 47n, 64n
 Ingalisio Luigi, 75n
- Gabriele Mino, 59n
 Galasso Giuseppe, 4n, 28n, 53n, 62n

- Ingrassia Giovan Filippo, 75n
 Inserra Simona, 5n
- Jey Madeleine, 27n
 Johnson Christopher D., 28n
- Kristeva Julia, 80n
 Kushner Eva, 32n
- LaCapra Dominick, 80n
 Lakoff George, 80n
 Lausberg Heinrich, 24n, 54n, 89n
 Lavocat Françoise, IX e n, 19n, 53n, 55n,
 58n, 61n, 80n, 90n
 Leone Marco, 69n, 96n
 Liborio Mariantonia, 27n
 Lobkowitz Juan Caramuel, 4n, 28n
 Longo Egidio, 6, 59, 91n, 93n
 Lonzi Lidia, 64n
 Lotman Jurij, 52n
 Lubrano Giacomo, 18n, 22n, 31-33,
 47n, 61n, 77 e n, 82n, 88 e n, 90-93
 Lucano Marco Anneo, 66 e n
 Luzzatto Sergio, IXn
- Madonia Franca, 28n
 Manso Giambattista, 1-3, 50, 51n, 66n
 Maravall José, 38n, 63n, 71n, 72n
 Maria, santa, 87 e n, 93n
 Marino Giambattista, 2, 3n, 14 e n, 18n,
 93n
 Marziale Marco Valerio, 29n, 66, 67n
 Masaniello, 62n
 Massari Giovan Pietro, 91n
 Massaro Matteo, 69n
 Mattioli Raffaele, 78n
 Mazzacurati Giancarlo, 28n
 Mazzucchi Andrea, IXn, 2n, 9n, 13n,
 18n, 23n, 31n, 46n, 47n, 57n, 58n,
 75n, 84n, 88n, 90-92, 96n
 Melion Walter S., 62n
 Meninni Federigo, 2, 4, 13 e n, 30n, 44
 e n, 46n, 75n, 91 e n, 93n, 96n
 Metlica Alessandro, 72n, 74n, 79n, 88n
- Meyer Jim, 80n
 Micheli Fabio, 6
 Milesio Giacomo, 53n
 Minturno Antonio, 68n
 Moatti Claudia, 94n
 Mocchi Giuliana, 37n
 Molinaro Antonietta, 83n
 Mollo Roberto, 6, 14n, 31n, 51n
 Monaco Annachiara, 5n, 98n
 Mondola Roberto, 28n
 Montagnani Cristina, 48n
 Montella Luigi, 14n, 17 e n, 75n
 Montuori Francesco, 10n, 16n
 Morpurgo Tagliabue Guido, 29n, 36n
 Muratori Ludovico Antonio, 25n
 Muscettola Antonio, 4, 57, 76n, 88n, 89
 e n, 91 e n
 Muzi Luigi, 87n
- Norcio Giuseppe, 67n
- Oeschger Johannes, 66n
 Olschki Leonardo, 68n
 Orlandi Giovanni, 53n
 Orlando Francesco, 96n
 Orsini Vincenzo, 87n
 Ovidio Publio Nasone, 66 e n, 67 e n
- Paccagnella Ivano, 18n
 Pacitti Amedeo, 38n
 Padiglione Carlo, 2n
 Paduano Guido, 22n
 Paez Christian, 38n
 Pallavicino Pietro Sforza, 10n, 25n, 30n,
 33n, 97 e n
 Panaitescu Emilio, 30n
 Pancrazi Pietro, 78n
 Paradiso Rosa Anna, 73n, 98n
 Parizzi Massimo, 71n
 Parrino Domenico, 6
 Pasquale Nicolò, 14n, 76n, 88n, 93n
 Pasquini Emilio, 14n
 Passaro Giacinto, 6
 Pedro de Toledo, 1

- Pedullà Gabriele, 1x
 Peduzzi Anna Chiara, 82n
 Pellegrino Camillo, antiquario, 69n
 Pellegrino Camillo, poeta, 2, 25 e n, 37 e n
 Pepe Cristina, 69n
 Pepe Lucio, 24n
 Peregrini Matteo, 26n
 Perrone Antonio, 13n, 14n, 17n, 20n,
 23n, 24n, 29n, 31n, 44n, 53n, 59n,
 62n, 73n, 75n, 83n, 88-91, 98n
 Persio Antonio, 40n
 Petrarca Francesco, 3n, 20n, 93n
 Petrini Domenico, 47n
 Pfisterer Ulrich, 41n
 Picchiorri Emiliano, 89n
 Pietro, santo, 87 e n
 Pignatelli Ascanio, 2, 91 e n
 Pisani Baldassarre, 4, 52, 90 e n
 Pisapia Francesco Antonio, 89n
 Pistellato Antonio, 69n
 Pizzimenti Domenico, 29n
 Placanica Augusto, 63n
 Plastina Sandro, 37n
 Platone, 38n, 43n, 47, 50, 51n
 Plebe Armando, 22n
 Plett Heinrich F., 41n, 61, 64
 Poggi Giulia, 22n
 Pontano Giovanni, 66 e n, 89n
 Pozzi Giovanni, 86n
 Praz Mario, 55n, 61n, 83n
 Predaval Magrini Maria Vittoria, 6n
 Pseudo Longino, 29 e n, 30 e n

 Quaglio Antonio, 14n
 Quattromani Sertorio, 4
 Quintiliano Marco Fabio, 8n, 27n, 28 e
 n, 30n, 32n, 38n, 58n, 60n, 68n
 Quinto Orazio Flacco, 29n, 37n
 Quondam Amedeo, 4-7, 17n, 20n, 24n,
 35 e n, 52n, 62n, 83n, 94n

 Rabizzani Giovanni, 59n
 Radero Matteo, 67n
 Raillard Giacomo, 15, 61n

 Raimondi Ezio, 10n, 11n, 19n, 24n,
 37n, 39n, 62n, 63n
 Ramous Mario, 37n
 Ray John, 3
 Recupito Giulio Cesare, 93n
 Redi Francesco, 84n
 Revaz Françoise, 19n
 Ricœur Paul, 83n
 Riga Pietro Giulio, 3n, 20n
 Rigotti Francesca, 82n
 Riot-Sarcey Michèle, 94n
 Ritter Santini Lea, 24n
 Rizzo Gino, 60n
 Robortello Francesco, 29n
 Rocco, santo, 87, 88n
 Rodríguez Fernández Laura, 29n
 Roncagliolo Secondino, 5 e n
 Rosch Eleanor, 76n, 80n
 Rossi Bellotto Carla, 43n, 85n
 Rousset Jean, 1x, 30n, 32n, 47 e n, 84n,
 97 e n
 Ruggiero Raffaele, 29n
 Russo Emilio, 24n, 96n
 Russo Luigi, 36n

 Salinas Pedro, 29n
 Sánchez García Encarnación, 28n
 Sannazaro Jacopo, 89n
 Santagata Marco, 93n
 Santa Maria Andrea, 92n, 93n
 Santangelo Antonio, 96n
 Santangelo Giorgio, 37n
 Savery Jacob, 69
 Savio Francesco, 5
 Scaligero Giulio Cesare, 28 e n, 37n, 66n
 Scarpati Claudio, 25n, 30n, 36n, 52n
 Schettino Pirro, 3, 4, 16, 19-21, 25, 82n
 Schiaffini Alfredo, 78n
 Schiano Gennaro, 53n, 98n
 Schiera Pierangelo, 82n
 Scoriggio Lazzaro, 6
 Sedda Franciscu, 52n
 Segni Pier, 29n
 Segre Cesare, 18n, 26n, 58n, 61n, 83n

- Seidel Max, 41n
 Sensi Claudio, 59n
 Sergio Emilio, 37n
 Serra Hansberg Maria Vittoria, 8n
 Severino Marco Aurelio, 2
 Sforza Pallavicino Pietro, 10n, 30n,
 33n, 97 e n
 Silvestri Stevan Giovanna, 81n, 82n
 Silvos François, 55n
 Sinopoli Franca, 32n
 Sirri Raffaele, 34n
 Skippon Philip, 3
 Slawinski Maurizio, xn, 35 e n, 37-39,
 43n, 50n
 Snyder Jon, 29n
 Sollors Werner, 96n
 Sosio Libero, 73n
 Stellato Lorenzo, 14n
 Stellato Marcello, 20n
 Stigliola Nicola Antonio, 6, 9n
 Stratta Sandro, 27n
 Surace Bruno, 96n
 Sypher Wylie, 42n
- Tapié Victor-Lucien, 71n
 Tasso Torquato, 2, 14 e n, 39n, 42n,
 52n, 93n
 Telesio Bernardino, 4, 36, 37 e n
 Tesauo Emmanuele, 12 e n, 21 e n, 22
 e n, 26n, 28n, 61n, 67n, 84n, 97 e n
 Thibault Mattia, 96n
 Tizzo Angelica, 43n
 Tomasi Francesco Antonio, 8-10, 25,
 53, 60n
 Tomasi Franco, 14n
- Torelli Pomponio, 36n
 Torre Andrea, 90n
 Torrini Maurizio, 34n, 37n
 Toscano Tobia Raffaele, 1n, 2n
 Tralbalza Ciro, 36n
 Trott David, 27n
 Trousson Raymond, 83n
 Tuccillo Alessandro, 77n
- Urbano VIII, 40n, 67n
- Vallisneri Antonio, 15
 van Helmont Jean-Baptiste, 3n
 Vasoli Cesare, 71n
 Vecce Carlo, 73n, 89n
 Vegetti Mario, 38n
 Vela Claudio, 37n
 Viceconte Milena, 26n, 98n
 Violi Patrizia, 64n, 72n, 76n, 79-81, 85n,
 95n
 Virgilio Publio Marone, 29n, 66n
- Weil Michèle, 27n
 Weinberg Bernard, 16n, 25n, 36n
 Whitehead Anne, 80n
 Wolf Mauro, 22n
 Wölfflin Heinrich, 43n, 47 e n, 84n
 Woods Michael J., 26n
- Xella Laura, 47n
- Zambon Francesco, 71n
 Zito Paola, 5n
 Zito Vincenzo, 51 e n, 89n
 Zumthor Paul, 27n