

# Ferrante Carafa e i poeti baroni del Regno

**Amedeo Quondam**

La Sapienza Università di Roma

amedeo.quondam@uniroma1.it

## **Sintesi**

Grande protagonista della vita culturale napoletana (e non solo) del secondo Cinquecento, Ferrante Carafa, autorevole barone poeta fortemente filoimperiale, pubblica nel 1559 un volume di *Rime spirituali della vera gloria humana e della divina*, molto diversi e distanti dalla tradizione “spirituale” che in quegli anni sta crescendo sulla scia delle rime di Vittoria Colonna. Il saggio propone una prima ricognizione dell’opera di Carafa, mettendone in evidenza la distintiva caratteristica di trascrizione molto selettiva della Sacra Scrittura nella forma metrica del sonetto (opzione formale anche di altre sue opere), con netta prevalenza del Nuovo sul Vecchio Testamento. Si tratta di un esperimento interessante anche perché sfugge alla radicale interdizione di ogni parafrasi biblica disposta dalla Congregazione dell’Indice.

## **Parole chiave**

Ferrante Carafa; Rime spirituali; Vittoria Colonna.

## **Abstract**

A major protagonist of Neapolitan cultural life (and not only) of the second half of the sixteenth century, Ferrante Carafa, an authoritative highly pro-imperial poet baron, published in 1559 a volume of spiritual rhymes of true human and divine glory, very different and distant from the “spiritual” tradition that in those years it is growing in the wake of Vittoria Colonna’s rhymes. The essay proposes a first recognition of Carafa’s work, highlighting the distinctive very selective transcription characteristic of Sacred Scripture in the metric form of the sonnet (formal option also of other works of his), with a clear prevalence of the New on the Old Testament. This is an interesting experiment also because it escapes the radical interdiction of any biblical paraphrase ordered by the Congregation of the Index.

## Keywords

Ferrante Carafa; Rime spirituali; Vittoria Colonna.

*Non è stato facile trovare l'argomento più adatto per esserci in questa occasione festiva, che ti vede, amico mio, Tobia carissimo, entrare nell'esclusiva società degli accademici pensionati: mi è sembrato a lungo del tutto improbabile che tu quoque fossi in procinto di entrarvi, attivo come sei e come non hai mai cessato di essere, e in modi sempre esemplari (e innovativi) per qualità e per passione. Mi è stato insomma difficile pensare a un argomento di storia letteraria (in quanto canonico tributo scientifico al rito della festschrift) che non fosse banale e soprattutto che fosse appropriato alla tua figura di studioso (e soprattutto di amico), nonché compatibile con l'impianto editoriale che è stato progettato per questo volume a te dedicato. Continuavo a girovagare nella memoria delle tante occasioni dei nostri incontri e prima ancora della loro ragione stessa, che è stata, con lunga fedeltà e soddisfazione (ne sono certo: condivisa), la passione per la letteratura del Regno tra l'età degli Aragonesi e quella degli Spagnoli, e in particolare la passione per la poesia di questa lunga congiuntura. Troppo a lungo misconosciuta, sottovalutata, ignorata: nel quadro "nazionale" della storia letteraria e nel canone che obbligatoriamente ne consegue, che restano ancora, e largamente, quelli ottocenteschi: e non c'è motivo che mi soffermi con te su cosa questo significhi e comporti.*

*Credo che sia proprio questo il primo (per importanza) riconoscimento che ti è dovuto: il tuo lavoro ha avuto questo come suo costante nucleo di interessi, in termini tali che può (anzi: deve) essere riconosciuto nell'istanza di fondo che l'ha connotato: in quanto necessità (quasi etica) di rivedere radicalmente tutt'intero quel paradigma storiografico della cultura letteraria (e non solo) napoletana dell'età spagnola per restituirla alla sua incontestabile grandezza. Hai perseguito questo obiettivo sempre senza clamori, lavorando sodo per recuperare i dati fondamentali (le carte!) di quella esperienza, testimoni della sua grandezza: con passione e con ironia, per fortuna. È su questo terreno che ci siamo ben presto ritrovati con immediata intesa: con qualche intemperanza, da parte mia, inquieto, com'ero, di fare in fretta, più in fretta, nel liberarci di quel paradigma, senza troppe prudenze.*

*Ho avuto modo di raccontare altre volte come, ormai mezzo secolo fa, diventai studioso di letteratura rinascimentale, e italiana non soltanto napoletana, e come lo diventai per caso (o meglio: per le premurose sollecitazioni di Giuseppe Galasso), con quel contributo alla «Storia di Napoli» che, prima, portò all'antologia (allestita con*

*Giulio Ferroni*) La “locuzione artificiosa”. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del Manierismo (1973), e poi al saggio La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli (1975). È una vicenda che tu conosci molto bene e se mi permetto di rievocarne gli ormai remoti (e sopiti) fantasmi, è soltanto per legittimare la mia presenza in questo volume, come modesto riscontro di un duraturo e piacevole sodalizio in cui, da non regnicolo (ma cupido di essere “napoletano” almeno di adozione: per i tanti motivi che ti sono noti), ho avuto la fortuna di incontrare un napoletano verace (ma di contado), ancorché il suo cognome lo riferisse impropriamente altrove, nei luoghi aborriti di un’egemonia letteraria da contestare, nel suo stesso paradigma.

*Non a chiacchiere, però, ma –come dicevo– con un paziente lavoro di scavo documentario e di ricostruzione filologica e storica, che fosse in grado di andare oltre i luoghi comuni allora imperanti: in generale, la lirica rinascimentale (il Petrarchismo) come “malattia” endemica della nostra letteratura; in particolare, Napoli spagnola come emblema della servitù nazionale. Vergognosa, da rimuovere, occultare: mi resi conto tardi (te l’ho detto tante volte facendo mea culpa) che stavo studiando aspetti importanti della storia culturale di Napoli senza mai tenere conto che fosse parte della Monarchia spagnola, senza neppure pensarci, perché così mi era stato insegnato (comunque era meglio occuparsi d’altro, mi dissero, allora).*

*Sono stati poi gli anni dello straordinario magistero di Giorgio Fulco, troppo presto troncato (l’11 maggio 2000), e di tante occasioni d’incontro per noi, non solo di studio, fino agli anni del tuo Tansillo (anzi, Tanzillo, come scriveva il notaio che redasse l’inventario dei beni di Matteo di Capua principe di Conca) e del dispiegato tuo lavoro su tanti protagonisti, non solo grandi, di una cultura letteraria geneticamente caratterizzata da una doppia ratio comunicativa e funzionale, in grado di correlare biunivocamente il Regno (e Napoli) alla Spagna. Il paradigma della vergogna nazionale si è così dissolto (o quasi).*

*Non indugio oltre in ricordi, se non per rievocare (ancora una volta) uno dei più intensi momenti di felicità intellettuale che abbia mai provato, e per tuo merito: quando a Pavia, nel seminario di studi in memoria di Cesare Bozzetti, tu leggevi quella formidabile relazione su Galeazzo di Tarsia (ancora un barone poeta): con la calma serena di chi ha studiato le carte e può (anzi: deve) smontare l’edizione critica che proprio Bozzetti aveva pubblicato, e può (anzi: deve) farlo nella sua Università, di fronte ai suoi allievi, in quella occasione.*

*Neppure questo però posso omettere, in conclusione: in quegli anni (eravamo anche più giovani) un tormentone ci ha accompagnato: quello del poeta marinista e accademico ozioso Salvatore Pasqualoni. Per anni sono stato sfruculiato (allegramente) da Fulco e da te su dove mai avessi letto le sue introvabili Rime (stampate nel 1620 a Napoli da Tarquinio Longo), di cui avevo trattato nel libro del 1975; e più volte mi avete dichiarato il sospetto che quel libro fosse soltanto una mia giocosa invenzione; pur avendo sfogliato più volte le schede preparate per quel lavoro, molto ricche di dati e di notizie, per anni non sono stato in grado di ricostruire dove le avessi consultate e lette, donde il gioco, nell’incontrarci, della vostra beffarda invocazione del*

nome di Pasqualoni. Soltanto più tardi, preso atto che in SBN non ne mai apparsa traccia alcuna, neppure di una sola copia sopravvissuta, ho avuto modo di ricordare (e accertare) che la sola copia disponibile, quella su cui avevo lavorato, è nella Biblioteca Apostolica Vaticana (R.G. Lett. It. VI 124). Ma non l'ho potuto dire a Giorgio Fulco, e questo resta un cruccio personale.

Avrei voluto tornare su Pasqualoni, in questa occasione festiva, e non solo per amichevole gioco, ma avrei contravvenuto alle disposizioni di chi l'ha progettata e che ci ha chiesto di scrivere su «un autore o un'opera specifica, sui rapporti intercorrenti fra Napoli e le altre regioni d'Italia in quel periodo o su qualche aspetto delle relazioni ispano-italiane». Ti dedico pertanto queste poche pagine recuperate da un lavoro rimasto da tempo nel cassetto, come progettata e mai finita seconda parte di quelle Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima), pubblicata nel lontano 2005. Ne è protagonista Ferrante Carafa, che è stata una delle scoperte più affascinanti di quella remota esperienza per la «Storia di Napoli»: di nuovo un poeta barone. E valga questo mio contributo come sfizioso anticipo per intenditori di quel seminario che per anni abbiamo pensato che si dovesse fare e che finalmente è in programma, tutto dedicato ai nostri poeti baroni, napoletani ovviamente.

Per antico debito di personalissimi affetti poetici ho scelto, dunque, di scrivere qualcosa sulle *Rime spirituali* del nobile napoletano Ferrante Carafa, marchese di San Lucido, pubblicate nel giugno del 1559 a Genova da Antonio Belloni (particolarmente attivo nel campo della letteratura religiosa): un grande protagonista della scena culturale e in particolare di quella poetica, e non solo nel Regno (a lui il grandissimo Giolito dedica, per mano di Ludovico Dolce, nel 1552 le *Rime di diversi illustri signori napoletani*); strettamente legato a Carlo V e impegnato in diverse campagne militari dell'esercito imperiale, nel corso della sua lunga vita (1509-1587). Dopo le *Rime cristiane*, pubblicherà, tra le altre sue opere, il poema *Dell'Austria* (1572: dedicata a Filippo II) e *I sei libri della Carafè, sopra varii e diversi soggetti, a imitazione di poeti lirici greci e latini* (1580), che sono stati in tempi remoti assai il mio primo banco di prova nell'universo della poesia cinquecentesca.

Le *Rime cristiane* sono uno dei libri più ragguardevoli della prima fase della poesia che si autoconnota esplicitamente come spirituale già nel titolo, sulla scia del successo dei libri di Girolamo Malipiero e Vittoria Colonna, ma presenta una sperimentazione del tutto originale di strategie argomentative e di soluzioni formali, in particolare nel riuso dei materiali biblici. Per questo motivo sarebbe da verificarne il rapporto con i divieti di ogni tipo di volgarizzamento delle sacre scritture (questo, come documenterò, sono le *Rime* di Carafa) che maturano ben presto negli interdetti della Congregazione dell'Indice (non sono mai condannate, però) e negli altri dispositivi di repressione che la censura ecclesiastica mette in atto, tenendo anche conto che potrebbe esserci stata una seconda edizione nel 1575 (ne dà notizia Edit16, ma senza indicare localizzazioni). Come ho accennato, l'interesse per questo libro di rime consegue anche dal fatto che si tratta di un

libro di un laico, di un grande barone, anzi, della feudalità meridionale (e questo è un tratto distintivo della cultura letteraria del Regno su cui finalmente potremo riflettere), prima del diluvio di libri e testi spirituali scritti da chierici degli ordini religiosi vecchi e nuovi, di cui danno ampiamente conto i repertori bibliografici delle edizioni del Cinque e del Seicento.

La diretta pertinenza dell'opera di Carafa alla complessa e contraddittoria elaborazione romana del divieto di ogni tipo di volgarizzamento biblico non si coglie a prima vista neppure citando per esteso il suo titolo in frontespizio: *Le rime spirituali della vera gloria humana in libri quattro et in altrettanti della divina*. Leggendo, però, ci si rende subito conto che si tratta di una singolare opera narrativa, che usa come forma metrica il sonetto (secondo le originalissime soluzioni che Carafa sperimenterà anche in altre sue opere) per riscrivere poeticamente il racconto del Vecchio (ben poco, però) e del Nuovo Testamento, o meglio, per scrivere “variazioni su...”, o “a proposito di...”: nei 284 sonetti della “gloria humana” è infatti rielaborato il testo biblico da Adamo alla passione di Cristo; mentre i 227 sonetti della “gloria divina” sono dedicati alla rielaborazione del Nuovo Testamento: dalla resurrezione di Cristo all'Apocalisse e alla prefigurazione del giudizio finale.

Un insieme poderoso: oltre 500 sonetti, che con ritmi fortemente differenziati, propongono una liberissima parafrasi poetica del testo sacro (a partire da un microsegmento testuale o da una situazione scritturale, citati esplicitamente in una «tavola dei soggetti» allegata al volume), ma anche molte variazioni su temi direttamente e indirettamente connessi al testo biblico. In questo modo Carafa costruisce un “libro” di rime che per certi aspetti intende risultare omologo al modello petrarchesco, variamente (e vanamente) perseguito nel corso del Cinquecento: le sue *Rime spirituali* producono infatti una cospicua sequenza di microtesti che ha una doppia, ma integrata, economia di senso, costitutiva della forma “canzoniere”: quella propria di ciascun sonetto nella sua autonomia di microtesto concluso, e quella che consegue dall'essere ciascun sonetto segmento necessario e strutturato del macrotesto narrativo.

Come tutti i “libri” di rime anche questo è inaugurato da un prologo, che assolve alle funzioni di sempre: indicazione del dedicatario (in questo caso direttamente Dio e non il papa o il «saggio imperador» o «altri regi»), nei primi versi del sonetto proemiale, e precisazione delle strategie comunicative, nel secondo sonetto, con il riconoscimento, canonico nella rimeria spirituale, dell'*errore* compiuto nel seguire la fascinazione della poesia d'amore, che è al tempo stesso connessione obbligatoria al canzoniere petrarchesco, e distanziamento netto dalle strategie del suo racconto:

Se già dietro a l'error, che molti andaro,  
e de la nostra e di ciascuna etate,  
cantando una mortal egra beltate,  
spesi il più del mio viver dolce amaro,  
or che (mercé del cielo) amando imparo

quai sian le glorie eterne alme e beate,  
 spregio queste bellezze sì pregiate  
 dal mondo e amo il sol più ardente e chiaro.

Onde a lui volgo lo mio basso ingegno,  
 a lui sacro la penna, a lui l'inchiostro,  
 a lui la mente, a lui do l'alma e 'l core.

Dunque, o Rettor de l'alto empireo chiostro,  
 per tua pietà, non ch'io di ciò sia degno,  
 manda al mio petto il tuo celeste ardore (p. 1r)

Già da questa prima citazione è possibile cogliere i modi e il senso della spiritualizzazione carafana: riguarda una conversione radicale dell'esistenza, con l'abbandono di un *errore* di tutta una vita (e di tutta una tradizione tematica che è costitutiva e propria della lirica: l'amore profano) e la totale dedizione alle «glorie eterne alme e beate». Niente di nuovo sotto il sole, si potrebbe osservare: ma –come ho detto– più che sulle orme di Petrarca o di Vittoria Colonna, Carafa, nel suo procedere risoluto nel riuso di tutt'altro repertorio (quello del Vecchio e Nuovo testamento), si mette nella scia di frate Girolamo Malipiero. Non c'è più bisogno di una integrale risposta per le rime all'architetto della lirica moderna, al suo canto di «una mortal egra beltate», una risposta che ne rispetti il corpo testuale soltanto nello scheletro delle sue desinenze in posizione di rima, appunto: del grande Padre Petrarca nelle *Rime spirituali* di Carafa (e di diversi altri poeti impegnati in questo campo a metà Cinquecento e ancora di più in seguito) resta solo la lingua, con i suoi automatismi di lessico e di sintagmi, oltre che di respiro nella forma metrica, sottoposta però a fortissime interferenze e contaminazioni, e non solo per necessità argomentative.

Anche in questo libro di Carafa è infatti immediatamente riconoscibile quella dinamica di accelerazione del linguaggio petrarchistico, della sua torsione manieristica, costitutiva e propria delle altre sue opere, che ne fa uno dei più interessanti protagonisti della poesia di secondo Cinquecento. E gli ingredienti di questa torsione non sono solo di tipo linguistico e formale, ma riguardano anche il soggetto e la materia dei sonetti, nelle immagini, nei paragoni, nelle metafore, eccetera: una scrittura poetica intensamente sperimentale in viaggio verso Giovan Battista Marino, per intenderci. Ne propongo un solo esempio: questo protratto paragone metaforico tra la condizione umana e quella del bruco (il *verme*) che diventa farfalla, dove è da rilevare anche l'estrema laconicità con cui nei due versi finali è evocata la centralità dell'«l'alma grazia» acquisita «per l'opre», che è una delle questioni capitali nella rottura della *res publica christiana* nell'età della Riforma luterana:

Come, di rugiadose e verdi fronde  
 ripieni, i bianchi vermicciuo', che fanno  
 il serico gentil, tessendo vanno  
 le stanze ove ciascun di lor s'asconde,

così chi delle glorie empie e profonde  
terrene è gonfio e sazio, con grave danno  
si trova involto nel suo proprio affanno,  
e gode fra tempeste ed orrid'onde.

Ma come, del lor male accorti, i vermi  
escon farfalle, e buon seme spargendo  
sen van per l'aria lieti a volo in fretta,  
così l'uom, mentre vive, i sensi infermi  
può risanare e l'alma grazia avendo  
per l'opre, andar fra l'alta schiera eletta

(p. 2v)

Il sonetto narrativo di Carafa è fatto così: mescola tonalità e velocità diverse, è sempre discontinuo, perché riflette e racconta, prega e teologizza (mettendo in versi non pochi principi cattolici); anche perché, molto più semplicemente, Carafa ha fretta (come anche nelle sue altre opere), e pertanto troppo spesso è trasandato, accumula versi su versi e rifiuta il *labor limae* e la politezza. La sua poesia, che anche in questi suoi vistosi limiti esercita un discreto fascino, si prospetta, alla fine, come un'operazione antilirica: mai condensata né rarefatta (metafisica), ricerca un "recitar cantando", il cui respiro non può non essere (a questa data: prima di Chiabrera) che l'endecasillabo, ma scandito dalla forma chiusa del sonetto, che funziona come misura obbligata per svolgere l'argomentazione e dunque per questa sua funzione si distingue dall'ottava narrativa.

Esaurito ogni prologo, Carafa avvia la sua originalissima riscrittura biblica (con variazioni) dal peccato di Adamo e dal Diluvio (è quanto resta del Vecchio Testamento: liquidato in una manciata di sonetti), ma procede di corsa perché vuole arrivare subito al Nuovo Testamento. Per il Vecchio, propongo questo sonetto sul peccato di Adamo ed Eva, attualizzato dall'evocazione finale di Maria e Cristo:

Quanta fu la bontà, quanto l'amore  
che Dio mostrò con sua gloria infinita,  
quando nel minacciar morte e dolore  
al primo uom, pur ne dié speme di vita,  
dicendo al serpe fier: –Nimico ardore  
fra te pongo e la Donna, e virtù unita  
ella avrà tal, che tutto il tuo furore  
opprimerà con pianta e mano ardità–.

Ma questo altro non fu che la Reina  
del ciel, che col suo unico frutto sopra  
il legno ne dié quel ch'Eva ne tolse.

Eva tolse del legno, e la divina  
Maria vi pose: e perciò Dio tal opra  
sovra gli angeli tutti in sen si accolse

(p. 5v)

Che il codice primario di funzionamento di queste rime resti quello collaudato del classicismo petrarchistico è subito confermato dagli automatismi linguistici e tematici che connotano i testi sin qui citati, e diventa particolarmente vistoso in questo sonetto che utilizza l'ipertopico repertorio mitografico per contestualizzare (la *bella Aurora* è sintagma utilizzato dai poeti e dagli scrittori, da Dante a Bandello) il tempo dell'annunciazione dell'Angelo a Maria:

Quando a l'aurato carro i bei destrieri  
 giunge, oltra il Tauro, Apollo, uscendo fora  
 del grembo di Titon la bella Aurora,  
 gioisce il ciel dei suoi raggi primieri,  
 sperando or or veder gli altri più alteri  
 lumi del vago sol che il tutto indora;  
 ma vie più lieto il mondo e 'l ciel fu allora  
 che vide gli splendori esterni e veri  
 de l'aurora del sol, che questo sole  
 ha per suo picciol raggio: egli le piume  
 battea per l'aria, per condurne il giorno  
 perpetuo, non d'un sol, com'è costume  
 di Febo, poi che l'alme sue parole  
 qua Dio condusser dal sovran soggiorno<sup>1</sup>.

Per dare almeno un riscontro delle modi di riscrittura del testo biblico, mi limito a citare questo sonetto, che traduce e rielabora l'*incipit* giovanneo nel contesto della natività, addensandovi dichiarazioni dottrinarie e teologiche:

Pria dei secoli il Verbo era appo Dio,  
 anzi era Dio l'istesso Verbo eterno,  
 per le cui mani il mondo e 'l ciel superno  
 fu fatto e l'angel chiaro e il fosco e rio,  
 e senza lui vien meno ogni desio,

1. Cito da p. 9r; nelle *Rime spirituali* di Carafa non sono particolarmente fitte, però, le occorrenze del repertorio mitografico e classico, seppure spiritualmente risemantizzato: p. 15v (Cinzia, Giove, Venere, Marte); p. 19r (Apollo); segnale che spesso Maria è nominata come *Dea*; p. 82v (Latona, Mercurio, Venere, Febo, Marte, Giove); p. 96v (Apollo e le Muse); p. 97r (Zeusi, Fidia, Prassitele, Apelle). Per un accumulo di elementi ipertopici rinvio a questo sonetto, che sembra una compilazione di scuola, anche per lo schema sintattico quattro volte replicato, per coppia di versi, nelle quartine: «Zefiro, soave aura spirando, | rider fa d'ogn'intorno i verdi prati; | Apollo, verso il Cancro il corso alzando, | spiega più chiari i be' raggi beati; | Filomena, i suoi lai dolce cantando, | fa i boschi risonar di accenti grati; | le Ninfe, per le selve pur cantando, | fan rimbombar le valli e i fonti amari, | veggendo la celeste alta Reina | non più pianti versar, ma gioia e festa | dalla sua faccia angelica e divina. | E paion dir: Mentre vedean te mesta, | o gloriosa donna e pellegrina, | ogni grazia del ciel n'era molesta», p. 95r.

non che l'oprare esteriore e interno:  
 ma tal Verbo incarnato oggi io discerno  
 fra Maria, con la mente, e il vecchio pio,  
     sì che in questo è la vita e l'alma luce  
 che le tenebre rie da noi discaccia  
 ed al beato viver ne conduce.

Ei venne al mondo, e il mondo a faccia a faccia  
 lo vide: e 'l suo splendor che sì riluce,  
 pochi seguir per la celeste traccia

(p. 15r)

Se la rielaborazione del racconto evangelico dell'infanzia di Cristo si snoda attraverso il secondo libro della prima parte delle rime, il terzo libro riscrive la parte decisiva della sua vita (quella che lo costituisce in «vera gloria umana»), dal suo battesimo per mano di Giovanni Battista all'ingresso in Gerusalemme, mentre il quarto è dedicato alla passione. In queste parti si intensificano i sonetti di meditazione e preghiera, a corredo produttivo della riscrittura del testo sacro; e sono testi come questo a connotare dinamicamente cosa Carafa intenda per rime spirituali:

Tante le colpe son, tanti gli errori  
 onde, Signor del ciel, piena è la vita  
 de' nostri morti non che mortai cori,  
 che appena ardisco a dimandarti aita;  
     e i debiti son tanti, che smarrita  
 han l'alma nostra in tutto, ed entro e fuori,  
 che bisogno è che tua bontà infinita  
     ne alleggi di sì gravi aspri dolori,  
 ella rendendo di tal grazia degni  
 esso noi, che più tosto eterna morte  
 meriteremmo per lo gran fallire;  
     ma quanto più arem premio per martire,  
 al ciel condotti, più fian chiari i segni  
 dell'immensa pietà della tua corte

(p. 45r)

Preghiere e meditazioni sui testi sacri (sul Vangelo, soprattutto) parafrasati, riscritti in rime volgari, in sonetti, anzi, la forma emblematica della grande tradizione della poesia d'amore: questo nel 1559. I modi della riscrittura del testo evangelico sin qui descritti si intensificano nella zona dedicata alla passione di Cristo (percorsa, tra l'altro, da forti battute antiebraiche<sup>2</sup>), e si fanno contem-

2. Sono in realtà diffuse ovunque e si condensano in un sonetto: cfr. *ibidem*, p. 122r («Gente cotanto iniqua, ingrata e dura»).

plazione del crocifisso e della croce (tema –lo ricordo– fondamentale anche per l'esperienza degli "spirituali", in senso propriamente religioso), in una sequenza di sonetti che riconosce la miseria della condizione umana (e delle sue false glorie mondane) e riflette sulla morte. Anche questo è ovviamente un *topos* radicato in una antica e forte tradizione religiosa (quella che si sviluppa come *contemptus mundi*), ma in Carafa trova una forma comunicativa fondata sulla contaminazione e interferenza di codici, anche perché – come ho già ricordato – è proprio dell'economia petrarchesca e petrarchistica l'apertura a dinamiche meditative e d'introspezione:

Non s'arresta un sol punto il tempo avaro  
per condurne alla cruda orrida morte,  
la qual parrebbe avventurosa sorte,  
senza l'intoppo del camin suo avaro,  
ove or si frange il core, ora il più caro  
della vita sostegno, or la consorte  
ch'ogni martir fa dolce, ora le scorte  
che ne guidano al ben perfetto e chiaro.

E questo è il peggior mal, perché se 'l pondo  
terren terra diviene, o pur se l'oro  
si perde, tutto riede onde partisse;  
ma se le luci abbiam noi sempre fisse  
nel tesor di qua giù, nel tristo fondo  
l'alma scacciata andrà dal patrio coro

(p. 64r)

È la resurrezione di Cristo (come la fenice: nel sonetto a p. 83r) a marcare la più radicale discontinuità nella storia dell'uomo, nella percezione e concezione del tempo (come è già nel sonetto ora citato), connotandola come il tempo in cui si dispiega la «vera gloria divina», attraverso la sua Chiesa e i suoi *eletti* (gli apostoli: e quindi le gerarchie ecclesiastiche) segnati prima dalla pentecoste (i suoi raggi «fer Piero e tutto il suo buon coro adorno»: p. 85v) e poi dal martirio. Se il primo libro della «vera gloria divina» si conclude con la predicazione di Pietro e Paolo («i beati e sommi eletti»: p. 92r), il secondo è dedicato alla fondazione della Chiesa e dei suoi ordinamenti, cominciando dal Credo, il primo dei «divini precetti», così messo in versi nello stretto volgere di un solo sonetto (ma è antica la tradizione di versificare le preghiere fondamentali); questo snodo argomentativo è ovviamente carico di una tensione antiprottestante:

Credo nel sommo Dio, che il mondo e 'l cielo  
criò da nulla, e nel Figliuol, che scese  
ad incarnarsi al vergin alvo e prese  
sotto Pilato d'aspra morte il gielo;  
vinse l'inferno e 'l terzo giorno al velo

sepolto l'alma gloriosa rese;  
 poi salì al Padre, ch' a seder l'attese  
 alla sua destra con ardente zelo;  
     ed indi a giudicar venir dee poi  
 i vivi e i morti. Credo nel superno  
 spirito e nella catolica alma Chiesa,  
     e la comunion dei santi suoi,  
 el pietoso perdon d'ogni empia offesa  
 e 'l risorger e 'l ben vero ed eterno (p. 92v)

È il terzo libro a celebrare diffusamente la gloria della «militante Chiesa» (p. 103v), e qui si fa esplicita la denuncia di chi è stato responsabile della frattura nella cristianità, causata da un «popolo [...] sì dispietato e fiero | che i divini precetti ha dispregiati» (p. 102r). Carafa è molto preciso:

E de' seguaci è stato alcun sì altiero,  
 che i vestigi di lui [Cristo] dritti lasciati,  
 eretico s'è fatto, e per sentiero  
 torto ha se stesso e gli altri al mal guidati (p. 102r)

L'esplosione dell'eresia e dei suoi scellerati (*scelesti*) protagonisti, localizzati tra l'Oriente (*Sciti*: Maometto e i suoi seguaci) e i paesi tedeschi (*Elvezi*: Calvino e Lutero, con i loro seguaci) esalta la funzione della «militante Chiesa» di Roma, che celebra il suo eterno trionfo proprio con le pratiche e le cerimonie contestate dagli eretici, dedicate non solo al culto di Dio, ma anche di Maria e di tutti i santi:

Benché scelesti siano in terra e fieri  
 petti, pur la romana inclita Chiesa,  
 di Dio guerriera e del suo amore accesa,  
 mantien di Cristo i sommi onori interi.  
 E quantunque or da Sciti, or da alteri  
 Elvezi abbia una e quando un'altra offesa,  
 vincitrice riman d'ogni alta impresa,  
 del Santo Spirto avendo i pregi veri.  
 Ond'ella per tener mai sempre i suoi  
 fidi soldati in esercizio degno,  
 sì come sta la trionfante eterna,  
     celebra del Rettor del sommo regno  
 le feste e della sua Madre superna  
 e degli altri celesti invitti eroi (p. 103v)

Negli anni del Concilio di Trento, ma ben prima che i suoi decreti diventino esecutivi, questo libro di *Rime spirituali* di un grande feudatario meridionale

dimostra quanto diffusa e radicata sia l'idea di una Chiesa militante impegnata come *guerriera* di Dio, forte soprattutto dei suoi «invitti eroi»: cioè, le schiere dei santi. Per Carafa questa è, in primo luogo, l'età dell'imperatore Carlo *invittissimo* (p. 104v) e di Filippo II (p. 123r): anche per questo motivo, nei sonetti di questa parte delle *Rime spirituali*, non ha esitazioni a caratterizzare l'assetto istituzionale della nuova Chiesa che il Concilio sta riformando. L'insistenza con cui elogia il primato dei sacramenti e della messa<sup>3</sup>, e quindi il primato del ministero sacerdotale e del papa<sup>4</sup>, è un'altra, definitiva, dimostrazione del fervore antiluterano che anima queste rime.

Il corteo dei santi celebrati nel terzo libro della «vera gloria divina» è aperto da Paolo e dagli evangelisti, e subito diventa lo «stuol di quei c'hanno col sangue loro» reso la Chiesa ricca, ciascuno celebrato con un sonetto: Sebastiano, Lorenzo, Rocco, Cristoforo, Martino, Giorgio, Gennaro<sup>5</sup>, Tommaso d'Aquino; e poi le «gloriose e belle | vergini»: Caterina, Lucia, Barbara, Apollonia, Susanna, Orsola e le undicimila vergini; e di nuovo i santi: Antonio abate, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Leonardo. Un insieme antico e tradizionale: completamente pretridentino, insomma; folto addirittura di santi presto espunti dal calendario.

Il quarto e ultimo libro della «vera gloria divina» è una rielaborazione dell'Apocalisse, irrelata e oscuramente allusiva, che si prospetta però come una sorta di riflessione attualizzante sulla storia umana: trova nell'elogio di Filippo II il suo referente appropriato (p. 123r): la sua figura (la sola esplicitamente evocata in tutta questa sezione che riscrive l'Apocalisse) funziona implicitamente come proiezione sulla terra di Dio che è «principe vero», come simulacro di Cristo assiso «nell'alta imperial sua sede»<sup>6</sup>. Ed è il giudizio finale a concludere questo *climax* visionario e apocalittico:

Fatte le valli eguali e piani i monti,  
sangue sudando l'herbe e l'altre piante,  
le case caderan profane e sante,  
et ad urtarsi i sassi aspri sian pronti.

Gli huomini sì plebei, come i più conti,  
si morran di maniere tali e tante,  
ch'in brieve sarà sgombro il mondo errante  
d'anime vive e di vivaci fonti.

Udrassi il suon de la terribil tromba  
con la voce del Re de l'universo:  
–Venite tutti al gran giudicio estremo–.

3. Cfr. p. 110r, con i sonetti dedicati allo «stupendo miracolo» dell'eucarestia.

4. Cfr. p. 108r, 108v, 109r, 109v.

5. La celebrazione di san Gennaro produce una sequenza di sonetti dedicati a Napoli, fitti di riferimenti autobiografici: cfr. pp. 114r-116r.

6. Cfr. p. 126v e 127r.

E si vedrà (ch'in dirlo io spasmo e tremo)  
 qual nero corvo e qual bianca colomba,  
 secondo in vita fu l'oprar diverso (p. 124v)

Per concludere questa sommaria ricognizione di un testo ben altrimenti impegnativo, vorrei citare un sonetto del terzo libro che restituisce con parole l'iconografia di Cristo, sulla scorta dell'apocrifa lettera di Lentulo a Tiberio, con una *descriptio* ultratopica. I fattori distintivi della sua «inaudita beltà» fanno corrispondere, con immediata facilità, l'immagine di Cristo a tante immagini che la pittura ha prodotto e produrrà:

Di statura (soggiunge) è giusta, il volto  
 ha così venerabil, ch'alto amore  
 porge in un punto a ch'il mira e timore;  
 biondo ritiene il crin, né però molto,  
     cresco insino agli orecchi, poscia involto  
 non è, ma piano, d'un vago colore  
 la fronte ha spaziosa e nulla fuore  
 ruga v'appar, ma bel sereno accolto;  
     le guancie alquanto han di vermiglie rose,  
 di bella forma son la bocca e 'l naso;  
 schietta la man, la barba è bipartita;  
     rider mai non si vide, in alcun caso  
 di pietà pianger sì. Tal inudita  
 beltà natura nel Fattor suo pose (p. 107v)

Esemplare, più degli altri citati, delle procedure di contaminazione fra codici sperimentate da Carafa, questo sonetto dimostra quanto radicale possa diventare la riscrittura narrativa del codice lirico in funzione religiosa: dei dettagli topici che costituiscono stabilmente in quella tradizione la *descriptio personae* (in quanto descrizione della donna amata, della sua bellezza), sopravvive solo il sintagma «vermiglie rose», che affiora in un contesto marcato da un ritmo consapevolmente prosastico, antilirico, ma pur sempre in grado di dimostrare una facilità di scansione dell'endecasillabo tutt'altro che ordinaria, e dunque una notevole consapevolezza delle forme propriamente letterarie.