

SILVIA APOLLONIO

«L'arte d'Apelle, e Fidia, / e le Dedalee destre / ponno a i Cigni d'Italia esser maestre». L'esempio delle arti figurative nella Poetica sacra di Giovanni Ciampoli

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA APOLLONIO

«L'arte d'Apelle, e Fidia, / e le Dedalee destre / ponno a i Cigni d'Italia esser maestre». L'esempio delle arti figurative nella *Poetica sacra* di Giovanni Ciampoli.

Nella *Poetica sacra* (III trattato del I libro) Ciampoli condensa alcuni dei nuclei più rilevanti della sua argomentazione intorno alla poesia da rifondare: insieme alla definitiva convalida della materia sacra come argomento poetico si propone il parziale recupero delle favole antiche. La comunicazione intende illustrare i luoghi in cui Ciampoli invita i poeti a servirsi di esempi tratti dalle arti figurative e aggiunge l'osservazione diretta di opere artistiche romane (la fontana dell'Acqua Felice e una parte della Villa Aldobrandini a Frascati).

La stesura del lungo dialogo in versi di Giovanni Ciampoli, eloquentemente intitolato *Poetica sacra*, rimonta agli anni immediatamente posteriori all'ascesa di Urbano VIII al soglio pontificio, avvenuta nel 1623; l'esteso componimento, cui l'autore si applicò prima di essere allontanato da Roma qualche anno più tardi, nel 1632, rimase inedito durante i travagliati anni che seguirono questo esilio, testimonianza ulteriore del distacco non solo dalla vivace scena intellettuale della città, ma anche dalla familiare confidenza del pontefice, dal momento che il confino in zone periferiche dello Stato pontificio comportò senz'altro un netto strappo dalla politica culturale dei Barberini.¹ Il testo, dopo una prima circolazione manoscritta, occasionalmente testimoniata da alcuni accenni di altri autori, fu stampato due volte, nel 1648, in una edizione romana per le cure dell'amico gesuita Sforza Pallavicino e, contemporaneamente, in una più oscura pubblicazione bolognese recante però un *imprimatur* più antico, che farebbe risalire l'operazione editoriale all'anno precedente: al di là del primato cronologico, le due tirature offrono redazioni in più punti divergenti, da sommare alle varianti della esile tradizione manoscritta, in una situazione filologica che presenta qualche complessità.²

L'importanza di questo trattato in forma dialogica è data dalla palese volontà di incarnare la più esplicita dichiarazione poetica del circolo barberiniano: l'autore, negli anni in cui ricopre il ruolo di Segretario ai Brevi papali e gode di intima familiarità con il pontefice, si eleva a portavoce delle istanze del classicismo romano di primo Seicento, additando ai poeti italiani una via alternativa al gusto concettista in voga all'epoca, soprattutto con indicazioni che paiono mettere in luce il distacco da Marino, principe dell'Accademia degli Umoristi proprio a breve distanza dall'elezione papale.³ Negli oltre 3.000 versi del componimento Ciampoli contesta la scelta esclusiva di argomenti amorosi e lascivi, invitando i poeti del suo tempo a misurarsi con temi sacri, capaci di garantire la funzione educativa indispensabile per l'arte poetica, ma anche in grado di suscitare la meraviglia richiesta dal pubblico.⁴ Il testo, noto soprattutto per la proposta di sostituzione della mitologia

¹ Tra le pubblicazioni disponibili sulla figura di Ciampoli si veda il volume F. FAVINO, *La filosofia naturale di Giovanni Ciampoli*, Firenze, Olschki, 2015, cui si rinvia anche per la bibliografia pregressa.

² E. BELLINI, *Umanisti e Lincei*, Padova, Antenore, 1997, 85-145; G. BAFFETTI, *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, 187-203; E. BELLINI, *Stili di pensiero nel Seicento italiano. Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009, 84-86, 149, 179-183 e 208-209. Per un panorama complessivo sulle poetiche sacre tra XVI e XVII secolo si veda E. ARDISSINO, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Selmi e E. Ardisino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, 367-381 (che cita il testo della *Poetica sacra* dalla ristampa veneziana del 1662).

³ Cfr. A. MARTINI, *Marino Giovan Battista, Dizionario biografico degli italiani (DBI)*, LXX (2008), 517-531: 525.

⁴ Si veda il commento di Frare, che segnala la presenza del «passaggio dai racconti della mitologia a quelli della storia sacra (che è quanto dire la sostituzione del falso del mito con il vero della Rivelazione), altrettanto ricchi di novità e di meraviglia, obiettivi a cui la poesia, e in particolare quella del Seicento, non può rinunciare», cfr. P. FRARE, *Trattatistica e narrativa del Seicento. Metamorfosi o conversione?*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera

pagana con le vicende della Bibbia e delle vite dei santi, è ricco di stimoli e riflessioni che non paiono ancora adeguatamente illuminate: in esso i due personaggi, la Poesia e la Devozione, mettono in scena proposte e obiezioni relative allo statuto della poesia, da ritenersi 'istituzionali', secondo le direzioni fissate dal pontefice.⁵

La *Poetica* è suddivisa in due dialoghi, il primo dei quali è a sua volta articolato in quattro trattati, chiaramente riconoscibili in tutti gli esemplari del testo (seppur l'edizione a stampa romana del 1648 non proponga una chiara partitura, ma si limiti ad inserire dei *marginalia* che annunciano l'avvio della nuova esposizione).⁶ Il primo dialogo, che «costituisce la *pars destruens*», suggerisce il rifiuto della poesia lasciva e il recupero di un più alto compito che è possibile assolvere elevando ad argomento la verità, così come dimostrano modelli supremi come il re salmista Davide; il secondo trattato «rappresenta la *pars construens*» e intende chiarire, attraverso una sintesi della storia della Chiesa, che si spinge fino al pontificato di Urbano VIII, come si possa modellare una poesia su argomenti veri, e come anche l'infrazione della norma aristotelica permetta di suscitare stupore e meraviglia.⁷

In questa sede si è scelto di limitare l'indagine ad una singola porzione del testo in cui più evidenti risultano i riferimenti alle arti figurative: nella complessa trama argomentativa del dialogo, ricca di suggestioni che provengono dalla poesia antica e di evidenti richiami alla situazione contemporanea, si trova infatti, in uno dei trattati del primo libro, un puntuale paragone con le arti figurative, soprattutto nella loro declinazione scultorea.⁸ Il terzo trattato del primo dialogo costituisce un esempio interessante della modalità argomentativa di Ciampoli: in esso – recita il titolo – «si spiega come possa la Poetica valersi de i Santi della Chiesa e de gli Dei della Grecia» e questa sezione si apre in forte connessione con il trattato precedente, tanto che i due paiono continuare un'unica esposizione:

<i>Poetica sacra</i> I, 2 vv. 1035-1042	
I nomi tanto chiari	1035
di Venere, e di Marte	
furono i numi all'or delle mie carte	
ch'in terra ebbero altari:	
or che per ciance, e fole	
gli deride ogni Ingegno,	1040
non più con mie parole	
cangian legge a Natura, e non han regno.	

diretta da P. Gibellini, II. *Dal Barocco all'Illuminismo*, a cura di F. Cossutta, Brescia, Morcelliana, 2006, 27-49: 27.

⁵ Cfr. BELLINI, *Stili di pensiero...*, 179.

⁶ Per una sintetica descrizione del dialogo si veda ARDISSINO, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento*, 376-379. La studiosa individua nella *Poetica sacra* i moduli del genere idillio: in realtà mancano alcuni degli elementi tipici di questa forma, come la chiusura su registri pastorali (si veda a proposito D. CHIODO, *Introduzione*, in *Idilli*, a cura di D. Chiodo, Torino, Res, 1999, V-XVIII: VI-VII, che parla anche di decisa condanna di quel genere da parte del circolo barberiniano). Mi pare anche che sia difficile rintracciare una precisa volontà di narratività, in un testo che piuttosto si orienta verso la teoresi, seppur entro la forma di un dialogo. Alcune riflessioni utili intorno alla definizione dell'idillio (seppur a partire dal caso specifico di Chiabrera) si trovano anche in S. MORANDO, *I poemetti di Gabriello Chiabrera: narrare in versi tra epilli, idilli e inni*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*. Atti del convegno di studi. Genova, 5-7 ottobre 2006, a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2008, 135-161.

⁷ Le citazioni sono tratte da ARDISSINO, *Poetiche sacre tra Cinquecento e Seicento...*, 377.

⁸ Senza entrare in questioni filologiche sulla complessa tradizione del testo, è sufficiente segnalare che le variazioni che altrove intervengono a modificare sostanzialmente la resa testuale non si trovano invece nella partizione che sarà oggetto d'indagine, stabile e coerente in tutte le versioni giunte fino a noi.

Poetica sacra I, 3 vv. 1-4

Certo essi non han regno; hanno ben fama,
e chi sommerger pensa in muto oblio
della Grecia ogni Dio,
l'Orse bagnar nel mar dell'India brama.

Ciampoli si dichiara consapevole dell'impossibilità di spegnere completamente la memoria dei nomi antichi (riprendendo, al v. 4, un *adynaton* di ascendenza classica), tanto forte che nemmeno il *tempus edax* potrebbe porre fine al loro dominio. Il personaggio della Poesia afferma che non è erroneo entro lo stile «fiorito» applicare i nomi delle divinità ad oggetti concreti (utilizzando cioè la figura retorica della metonimia), così come è perfettamente normale conservare i nomi dei giorni che alludono alle divinità pagane, dal momento che è la consuetudine, l'«uso Mago potente», a governare queste attività umane, dopo aver trasformato i nomi propri in nomi comuni.⁹ Ciampoli procede a fissare i limiti di legittimità dell'attività poetica allo scopo di indicare con chiarezza quali argomenti siano adeguati ai diversi generi poetici:

Poetica sacra I, 3 vv. 25-32

Ma dentro a i carmi, dove delle sfere al governo s'ammetton come Dei, Saturno e Giove, io promulgo a tal voci esilio eterno.	25
Perché ne i nostri canti con trionfal memoria non dar palme di gloria, e scettri di potenza in mano a Santi?	30

Il bando colpisce la materia mitologica e i termini che a quella tradizione risalgono: nella poesia che contiene riferimenti alla divinità non si potrà alludere a Giove e Saturno, bensì tributare giusta memoria ai Santi. Nel procedere dell'argomentazione Ciampoli pare offrire, insieme a maggiori dettagli, una qualche libertà al poeta, cui spetta l'impegno di operare una netta distinzione degli scopi e degli argomenti, cioè dei generi e delle forme dell'esercizio poetico; per offrire la dimostrazione della necessaria coerenza tra strumenti e finalità ricorre all'esempio delle arti figurative, che mostrano di aver già avviato questa conversione agli argomenti sacri e hanno pertanto un elevato grado di esemplarità, tale da richiedere l'ammirazione e la venerazione dei poeti:

Poetica sacra I, 3 vv. 75-106

Udite, o fabri d'Eliconie rime: fan suoi lavor più belli d'ogni penna Febea ferri, e pennelli. Dicasi senza invidia: del più beato ciel giunte alle cime	75
l'Arte d'Apelle, e Fidia, e le Dedalee destre puonno a Cigni d'Italia esser maestre. Regnan nel tempio accolti	80

⁹ Per la definizione di stile 'fiorito' si veda T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, «Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito e ornato; la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. Fiorito deve essere lo stile del lirico e perché più spesso appare la persona del poeta, e perché le materie che si piglia a trattare per lo più sono <oziose>, le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili e abiette si rimarrebbero; onde se per avventura fosse la materia morata trattata con sentenze, sarà di minor ornamento contenta» (ed. a cura di L. Poma, Bari, Laterza, 1964, 42).

sol di veraci Divi
 in marmi, e in tele effigiati i volti: 85
 ma con gentil diletto
 in teatri di gioco ha sol ricetta
 l'ammirata follia de' sogni Argivi.
 Né manca indifferente un luogo terzo
 dove puoi figurar Numi di fede, 90
 o pur di larve di scherzo.
 Si franco arbitrio ancor l'uso possiede.
 Vengo a gli esempi: sgorga acqua felice
 di Quirino in su 'l Colle:
 da marmorea pendice 95
 ingegnoso scarpello intagliar volle
 là nel ricco ornamento
 finto Mosè, che da verace pietra
 produca alzando il braccio onda d'argento;
 ma del Tusculo ameno il vago monte 100
 con arte varia impetra
 un improvviso fonte:
 di colorite gemme erge un Parnaso,
 e da non viste vene
 cristallino Ippocrene 105
 fa scaturir un volator Pegaso.

Insieme all'esortazione ad accostarsi alle arti sorelle (la pittura, la scultura e l'architettura), in questi versi Ciampoli introduce alcuni esempi figurativi, posti in rapida sequenza e in netta opposizione tra loro, come reso evidente dall'avversativa del v. 100, e si noterà inoltre che i modelli proposti sono due fontane, a ulteriore conferma di una già segnalata predilezione della cultura figurativa primo-secentesca per questo tipo di impianti.¹⁰ Il primo esempio, che serve a dimostrare l'uso esclusivo di soggetti religiosi, è quello della Fontana o Mostra dell'Acqua Felice sul colle del Quirinale, oggi all'incrocio tra via XX settembre e via Vittorio Emanuele Orlando. Grande stupore e ammirazione aveva suscitato l'opera di ingegneria idraulica che aveva permesso di condurre a Roma le cosiddette 'acque felici' (celebrate anche da Tasso con ottave dal titolo *Per le Acque Felici condotte in Roma da Sua Santità Sisto V*):¹¹ il progetto, curato da Giovanni Fontana, prevedeva oltre alle condutture per il trasporto delle acque fino al colle del Quirinale, anche la mostra monumentale, sormontata dall'imponente iscrizione celebrativa del pontefice. Fu però il più noto fratello Domenico Fontana ad occuparsi del disegno complessivo e a realizzare «i tre fornici a tutto

¹⁰ Alla «predilezione barocca per i giochi idrici» e per le fontane accenna A. BATTISTINI, *Il barocco*, Roma, Salerno, 2000, 161-165, che in un altro passaggio definisce gli effetti di movimento e illusione di queste vere e proprie scenografie acquatiche «emblema della visione secentesca del mondo», 60. Cfr. il numero monografico di «Roma moderna e contemporanea», XVII (2009), dal titolo *Le acque e la città (XV-XVI secolo)*, K. WENTWORTH RINNE, *The Waters of Rome: Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque City*, New Haven-London, Yale University Press, 2010 e T. MONTANARI, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Roma, Carocci, 2013, 69.

¹¹ Cfr. T. TASSO, *Rime*, edizione a cura di B. Basile, Roma, Salerno, 1994, 1522-26, n. 1392. L'occasione della costruzione dell'acquedotto dell'Acqua Felice viene celebrata anche in un poemetto dedicato alla villa suburbana del Papa, dal titolo *Perettina, sive Syxti V Pont. Max. Horti Exquiliini*, di Aurelio Orsi, pubblicato nel 1588, che comprende anche la descrizione di alcune stanze della villa, compresa quella affrescata con scene ispirate al personaggio di Mosè (alle pagine 9-11). Su questa opera si consulti C. CARUSO, *Poesia umanistica in villa*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di T. Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, I, 272-94: 279-282.

sesto di medesima luce, ornati da colonne ioniche».¹² Gli *Avvisi di Roma*, in data 22 luglio 1587, cioè nelle settimane successive all'inaugurazione della fontana, procurano informazioni intorno alle ulteriori integrazioni del progetto: «Si dice che il Papa farà scolpire un colosso di marmo a similitudine di Mosè quando *percussit petram et fluxerunt aquae* da collocare là su a Termini dove l'acqua Felice farà capo».¹³ Le nicchie sarebbero quindi state riempite con tre elementi scultorei: due bassorilievi di soggetto biblico, legati in ogni caso all'elemento acquatico (a destra Aronne che conduce gli Ebrei a dissetarsi, a sinistra Giosuè che guida il popolo nell'attraversamento del fiume Giordano¹⁴) e al centro il più monumentale, il Mosè cui alludono anche i versi di Ciampoli, «che da verace pietra / produca alzando il braccio onda d'argento», debitore, almeno nelle intenzioni, del modello michelangiolesco di un disegno per una fontana mai realizzata in Vaticano.¹⁵ La statua, attribuita a Prospero Antichi, detto il Bresciano, ma per la quale forse l'intervento più significativo fu quello di Leonardo Sormani, non brilla certo per qualità artistiche, tanto che Venturi, nella *Storia dell'arte italiana*, definì questo Mosè «sgangherato, teatrale, buffonesco», chiudendo con un giudizio inappellabile: «la più turpe parodia del michelangiolismo in Roma».¹⁶ Il monumento incontrò scarsissima fortuna critica, tanto da divenire oggetto di pasquinate e da essere segnalato come opera di fronte alla quale si rimane «notevolmente stupiti dalla bruttezza di tutto l'insieme».¹⁷ Ciampoli non pare interessato alla qualità della scultura intesa singolarmente o nell'insieme della fontana, quanto piuttosto alla coerenza della composizione: si limita ad indicare la presenza della statua del Mosè, centro narrativo e fulcro visivo della Mostra.

In antitesi a questo primo esempio Ciampoli descrive brevemente un'altra fontana, indicata in maniera meno esplicita, ma riconoscibile in maniera puntuale considerando la provenienza delle acque, che con «arte varia» sono ottenute dal monte Tuscolo: i versi descrivono un Parnaso entro il quale il cavallo alato Pegaso fa scaturire inaspettato l'Ippocrene e, seppur la descrizione appaia piuttosto scarna, grazie alla precisa consonanza con altri versi dello stesso Ciampoli dedicati alle fontane della Villa di Belvedere degli Aldobrandini a Frascati, progettata da Giacomo della Porta (poi sostituito da Giovanni Fontana) e Carlo Maderno, è evidente il riferimento alla Sala d'Apollo del Teatro dell'Acqua, concluso nella primavera del 1619.¹⁸ Converrà ricordare che Ciampoli si

¹² P.C. VERDE, *Domenico Fontana*, scheda nel volume *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008, 421-427: 422. Sul monumento si vedano C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma. Con documenti e disegni inediti*, Roma, Staderini editore, 1957, 85-95; C. D'ONOFRIO, *Acque e fontane di Roma, Pomezia*, Staderini editore, 1977, 222-233 e, in particolare, T. MARDER, *Sisto V e la fontana del Mosè*, in *Sisto V. I. Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, 519-43.

¹³ Il testo, trascritto da D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma...*, 91, proviene dal codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1055, c. 310. La citazione biblica è tratta da Salmo 77, 20: «ecce percussit petram et fluxerunt aquae et torrentes inundaverunt numquid et panem poterit dare aut praeparare carnem populo suo».

¹⁴ D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma...*, 92-93 si occupa di chiarire il soggetto del pannello, che nelle volontà del pontefice avrebbe dovuto rappresentare la vicenda di Gedeone «che sceglie i soldati dal modo di bere».

¹⁵ D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, 91. Sul complesso progetto iconografico e sul suo significato interviene in maniera persuasiva MARDER, *Sisto V e la fontana del Mosè...*, 523-537.

¹⁶ D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, 93-94: 94, ma si veda, più recentemente, S.F. OSTROW, *The discourse of failure in Seventeenth-Century Rome: Prospero Bresciano's Moses*, «The Art Bulletin», LXXXVIII (2006), 267-91, che insiste in particolare sulla corretta attribuzione della statua.

¹⁷ Cfr. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma...*, 90.

¹⁸ Intorno al complesso progetto iconografico del giardino di Villa Aldobrandini apporta significativi contributi D. RIBOULLAULT, *Atlas and Hercules in the Garden. Scientific Culture and Literary Imagination at the Villa Aldobrandini at Frascati*, «Nuncius», XXX (2005), 125-160, segnalando anche le consonanze tra la descrizione

esercitò sulla descrizione della villa, e soprattutto del giardino, in ben quattro canzoni probabilmente relative ai primi anni '20, tutte dedicate a componenti della famiglia Aldobrandini, o meglio ai tre nipoti del cardinal Pietro, i figli di donna Olimpia, ai quali, dopo la morte del porporato nel 1621 (segnalata anche in lettere di Ciampoli a Galileo¹⁹) il fiorentino si era avvicinato: il più anziano Giangiorgio (1591-1637), il cardinale Ippolito (1592-1638, elevato alla porpora proprio nel 1621) e Pietro (1600-1630), duca di Carpeneto e generale dell'armi ecclesiastiche, ricordato anche per le campagne militari a cui partecipò.²⁰ In queste quattro canzoni le glorie della famiglia Aldobrandini vengono variamente ricollegate alle bellezze della villa e allo stupore suscitato dal gusto barocco per i giochi d'acqua: la più accurata descrizione del giardino, e in particolare del teatro dell'Acqua, vero fulcro dello spettacolo, si trova nella III e IV canzone del gruppo. In esse Ciampoli espone dettagliatamente ogni singola parte dell'architettura e le sculture che compongono l'insieme.²¹

La parte della fontana che ci interessa, la sala del Parnaso (denominata anche Sala d'Apollo o Sala dei Venti), offre la rappresentazione del monte greco su cui si notano Apollo, le nove Muse e il cavallo alato Pegaso, e l'aspetto decorativo esteriore è ulteriormente arricchito da organi idraulici capaci di provocare suoni e musiche inaspettate, tali da rendere la sala un vero e proprio ninfeo interno. La fontana è brevemente descritta con i medesimi termini nella *Poetica sacra* e nelle canzoni encomiastiche dedicate agli Aldobrandini, come è possibile notare accostando i due testi:

<i>Poetica sacra</i> I, 3 vv. 100-106		<i>O Re del carro ardente</i> , vv. 364-67
ma del Tuscolo ameno il vago monte	100	Al fonte d'Ippocrene
con arte varia impetra		si rari onor può compartir Parnaso:
un improvviso fonte:		e qui scolpito il volator Pegaso
di colorite gemme erge un Parnaso,		sorgere il fa da non previste vene.
e da non viste vene		
crystallino Ippocrene	105	
fa scaturir un volator Pegaso.		

È curioso notare come luoghi, immagini, addirittura sistemi di rime impiegati in un componimento d'occasione siano ripresi in modo identico nel testo teorico, a certificare una breve distanza tra le due prove, le canzoni dei primi anni '20 (probabilmente anteriore al 1623) e il dialogo di pochi anni successivo: si potrebbe addirittura ipotizzare che proprio da questi

della villa e la poesia di Ciampoli; a questa voce si rinvia anche per la bibliografia precedente, a partire dallo studio di C. D'ONOFRIO, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma, Staderini, 1963.

¹⁹ Ciampoli scrive a Galileo il 20 marzo 1621 definendo il card. Pietro Aldobrandini, spentosi poco tempo prima, «nostro Padrone serenissimo, i cui favori acquistavano sì nobile riputazione allo stato mio» (cfr. *Opere di Galileo Galilei*, Firenze, G. Barbèra, 1929-1939, XIII, 58).

²⁰ Per il profilo del cardinal Pietro Aldobrandini si veda E. FASANO GUARINI, *Aldobrandini Pietro*, DBI, II (1960), 107-114. Le quattro canzoni, raggruppate sotto il medesimo argomento (*Sopra la villa Tuscolana di Belvedere*), costituiscono una sezione compatta, riconosciuta come *Rime boscherecce*, entro l'edizione della *Rime di monsignor Giovanni Ciampoli*, curata da Sforza Pallavicino a Roma, presso gli eredi del Corbelletti, nel 1648 (alle pagine 54-105), l'unica a veicolare questi componimenti, noti altrimenti solo tramite circolazione manoscritta.

²¹ Si veda a proposito R.M. STEINBERG, *The Iconography of the Teatro dell'Acqua at the Villa Aldobrandini*, «The Art Bulletin», XLVII (1965), 453-463, insieme al recente saggio di M. FAGIOLO, *Nuove riflessioni sul Teatro dell'Acqua di Villa Aldobrandini: la Nave, Ercole e l'Armonia*, in M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il sistema delle arti nel territorio delle ville tuscolane*, Roma, Gangemi, 2016, 9-16.

componenti potessero derivare i principi teorici che poi trovarono concreto compimento nel dialogo.²²

Sarà utile insistere ulteriormente sul metodo di avvicinamento di Ciampoli alle discipline artistiche: a differenza di altri poeti del suo tempo, interessati più a discutere della fruizione delle immagini o a mettere in luce le qualità dell'esperienza artistica (ad es. l'impressione vitale delle immagini o lo sfruttato *topos* delle statue viventi), Ciampoli è lontano dal considerare le due discipline entro il paragone tra le arti. L'autore pare interessato esclusivamente a valutare i risultati raggiunti: propende per la superiorità delle arti figurative non per le qualità intrinseche dell'arte stessa (capacità di resa del tempo, del moto, contemporaneità di più azioni, *etc.*), quanto piuttosto per i più elevati risultati cui la pittura, la scultura e l'architettura erano giunte.²³ In continuità con le critiche alla decadenza della poesia moderna (sulle cui tonalità si apre il dialogo della *Poetica sacra*) Ciampoli sembra riprendere il riferimento alle arti figurative dalla trattatistica post-tridentina che grande impulso aveva ricevuto dall'opera normativa di due protagonisti delle gerarchie ecclesiastiche tra fine '500 e inizio '600: Gabriele Paleotti, con il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) e Federico Borromeo, con il *De pictura sacra* (1624).²⁴ Molto noti sono i contatti tra Ciampoli e Borromeo ed è plausibile che ben vivo fosse a Bologna il ricordo dell'operato di Paleotti negli anni in cui Ciampoli frequentò la città, invitato dal legato apostolico Maffeo Barberini (1611-1614).²⁵

Il testo di Paleotti, destinato agli addetti ai lavori, considera le immagini artistiche non per la loro funzione estetica, bensì come strumenti per insegnare e *movere* i fedeli; le arti figurative avrebbero dovuto esprimersi rettamente al fine di mostrare al pubblico la verità e ovviamente la verità di fede, tanto che il II libro era interamente dedicato ad elencare i soggetti proibiti o da evitare.²⁶ L'opera di Paleotti è rivolta proprio a normare la pittura, di cui viene posta in evidenza la finalità persuasiva, comunicativa e senz'altro pedagogica:

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* I, XXI

²² La datazione piuttosto alta delle canzoni pare confermata dai titoli di alcuni componimenti («Al Signor D. Ippolito Aldobrandino poi Cardinale», quindi precedente al 1621), oltre che dalla morte di Pietro Aldobrandini nel 1630; ulteriore conferma si ottiene dall'epistolario di Ciampoli, in cui si rintraccia una missiva a Maffeo Barberini del 18 novembre 1620, scritta da Meldola, dove Ciampoli accompagnava Giovan Giorgio Aldobrandini, generale della Chiesa. Si può ipotizzare che in seguito ad un rapporto più intimo con il cardinale Pietro Aldobrandini, certificato dalle lettere a Galileo, seguissero nei primi anni '20 relazioni piuttosto strette con i nipoti del potente porporato, allentate in seguito durante il servizio al Barberini. I contatti ripresero (almeno per quanto possiamo ricostruire grazie all'epistolario) nel 1634, con 8 epistole inviate al cardinale Ippolito, in cui Ciampoli lamenta le condizioni dell'esilio sugli Appennini.

²³ Per un panorama di sintesi intorno alle posizioni rinascimentali sulla questione del paragone tra le arti e le principali categorie di indagine critica si veda S.S. SCATIZZI, *Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto*, «Camena», X (2012), (all'indirizzo: http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/12-Simona_Scatizzi.pdf), anche per la bibliografia precedente.

²⁴ Tale debito era già stato segnalato da BELLINI, *Umanisti e Lincei*, 121-22. Per una sintesi sulla trattatistica d'arte post-tridentina si veda C. MARCORA, *Trattati d'arte sacra al tempo del Baronio*, in *Baronio e l'arte*. Atti del convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 1984, Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca», 1985, 189-244. Per il testo di Paleotti si può utilizzare l'edizione *Trattati d'arte del Cinquecento*, II, a cura di P. Barocchi, Bari, Laterza, 1962, 117-509, mentre il testo di Borromeo si legge nella pregevole edizione F. BORROMEO, *Della pittura sacra libri due*, a cura di B. Agosti, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1994.

²⁵ Sul rapporto tra Ciampoli e Borromeo si veda BELLINI, *Stili di pensiero...*, 67-108.

²⁶ Nel discorso «rimangono fissi i cardini tradizionali, sia quello culturale legato all'estetica aristotelica dell'imitazione, sia quello religioso nell'antico concetto delle arti figurative come strumento di educazione», cfr. P. PRODI, *Il cardinal Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1959-1967, II, 537.

Oltre le cose dette di sopra, vi è un altro effetto che deriva dalle cristiane pitture, molto notevole e principale, il qual a guisa degli oratori è drizzato al persuadere il popolo e tirarlo col mezzo della pittura ad abbracciare alcuna cosa pertinente alla religione. Intorno a che, oltre quello che di sopra toccassimo in altro proposito, della conformità c'hanno le pitture coi libri, ora che il luogo lo ricerca diremo per maggior chiarezza che, secondo i dotti che dell'arte oratoria hanno scritto, si ha da fare differenza tra l'officio et il fine d'un autore. [...] Parimente dunque ufficio del pittore sarà usare li stessi mezzi nella sua opera, faticandosi per formarla di maniera, che ella sia atta a dare diletto, ad insegnare e muovere l'affetto di chi la guarderà.

L'altro maestro di Ciampoli, Federico Borromeo, sembra fissare la norma per la pittura procedendo esattamente come il fiorentino, cioè attraverso il paragone tra l'arte figurativa e poetica, seppur inteso qui dal punto di vista opposto: in un capo significativamente intitolato *De fabulis gentiliorum* Borromeo riconosce le identiche caratteristiche della poesia e della pittura, richiamando entrambe alle leggi della fede cattolica. Secondo Borromeo, così come nei ragionamenti è necessaria la misura e il riconoscimento del decoro, allo stesso modo nella pittura ci si dovrà ritenere dalla mescolanza tra sacro e profano:

F. BORROMEO, *De pictura sacra*, cap. V [trad. B. Agosti]

Grand'è nel vero la licenza dei poeti e dei pittori, ma tuttavia maggiore esser dee la ragione, e le reverende leggi della catolica fede. La quale si come nei ragionamenti, così nelle dipinture non permette che nelle cose sacre si vadano mescolando le profane.

È particolarmente interessante notare che Borromeo e Ciampoli procedono dalla medesima ipotesi, l'identica natura e lo stesso fine delle due arti, che, pur attraverso strumenti diversi, devono sottostare a norma comune. Seguendo le orme di Borromeo e riprendendo il suo esempio nel campo della trattatistica artistica, Ciampoli intende stabilire una regola per la poesia secondo la quale nel tempio, cioè nel genere sacro, devono trovare spazio solo le immagini devote, mentre i soggetti mitologici saranno limitati a quelli che vengono definiti «i teatri di gioco». Vi è poi un «duogo terzo» dove a piacere potranno essere raffigurati i santi, i protagonisti della fede o anche immagini del mito: il genere mezzano cui si allude sarà probabilmente da individuare in componimenti encomiastici o testi di argomento morale, per i quali il poeta ha libertà di scegliere di volta in volta temi sacri o profani. Ciampoli auspica nuova fortuna per la materia sacra e devota, e ribadisce «Non tema errar chi prende / da i colori, e da i marmi util consiglio»: ancora una volta è implicito il riconoscimento di un primato che spetta alle arti figurative, per aver saputo applicare il principio del *decorum* cristiano ben prima dell'arte poetica.²⁷ Rileva osservare che l'invito a riprendere l'esempio delle arti figurative ha una lunghissima tradizione, da Aristotele e attraverso l'opera di Orazio, aggiornato in anni più vicini a Ciampoli dal gesuita Famiano Strada nelle *Prolusiones Academicæ*.²⁸

Prima di concludere Ciampoli ribadisce la necessità di prestare particolare attenzione ad un «periglioso scoglio» (v. 145), quello in cui era incorso Jacopo Sannazaro nel *De partu Virginis*.²⁹ Sarà

²⁷ Si vedano i versi attigui 123-28: «Da gl'Argivi volumi / perch'in sì bei costumi / cigni d'Italia or non voltate il ciglio? / Non tema errar chi prende / da i colori, e da i marmi util consiglio, / e del mondo, e del Ciel l'usanza intende». Una puntuale rassegna sulla trattatistica artistica del secondo Rinascimento si ha nel volume C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. 'Idea del Tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento* [1971], Firenze, Olschki, 2014.

²⁸ Si vedano i passaggi di ARISTOTELE, *Poetica* II, 1, XXV, 26-28, VI, 19-21, ORAZIO, *Ars poetica* 1-13 o 361-65 e F. STRADA, *Prolusiones Academicæ*, Lione, presso Orazio Cardon, 1617, 73.

²⁹ Per questa osservazione mi avvalgo dell'analisi offerta da BELLINI, *Umanisti e Lincei*, 122-124.

apparso chiaro anche al lettore secentesco che dietro il napoletano si nasconda in realtà un contemporaneo di ben più nota (e discussa) fama, Giambattista Marino, che, in modo esplicito nelle *Dicerie sacre* e più velato nell'*Adone*, aveva pericolosamente mescolato i due elementi, sacro e profano.³⁰ Tanto più scoperta risulta l'allusione a Marino se consideriamo che le due fontane appena descritte da Ciampoli erano state oggetto anche di componimenti mariniani. Il Mosè della mostra dell'Acqua Felice compare in due madrigali della *Galeria*:

Mosè di Prospero Bresciano.
 Non è Mosè costui?
 O pur dotto Scultor m'inganna in lui?
 È vivo, è vero, è desso,
 già par che l'acque asperga,
 e veraci son l'acque intorno sparte.
 O ch'inganno è de l'Arte,
 o che 'n virtù de la sua propria verga
 mirabilmente in questo marmo espresso
 animato ha se stesso.

Mosè di Prospero Bresciano.
 Son qui per opra di divin Scultore
 divin Legislatore.
 Ma chi più di noi duo, o egli, o io,
 partecipò di Dio?
 Io, che da' sassi i vivi fonti trassi,
 o egli pur, che può dar vita ai sassi?

In entrambi i testi il poeta sosta sulla capacità dell'arte di competere con la natura: attraverso un procedimento retorico interrogativo (in apertura del primo madrigale e in chiusura del secondo) Marino insiste sull'abilità dell'arte di ingannare lo spettatore, incapace di distinguere quale sia l'opera dell'artista e quale invece la vera realtà; il secondo componimento inoltre associa alla figura divina di Mosè le divine abilità dello scultore, il quale ha saputo dare vita alla pietra nello stesso modo in cui Mosè seppe far scaturire una fonte d'acqua viva (con allusione all'episodio di *Esodo* 17, 1-7).³¹

In merito al secondo esempio selezionato da Ciampoli, le decorazioni della villa di Frascati e in particolare le spettacolari fontane avevano suscitato intenso stupore, tanto da essere riconosciute come vero e proprio prodigio, e anche Marino compose su quelle delizie alcuni testi, tra i quali una canzonetta, probabilmente con l'intento di inserirla nella *Polinnia*: tra i testi elencati nella *Lettera Claretti* compare un componimento, dal titolo *A Belvedere di Frascati*, conservato in un manoscritto della Vaticana e pubblicato da Menghini nel 1888.³² La datazione del componimento mariniano risale ai primi anni del '600 e probabilmente allo stesso torno d'anni si devono far rimontare le prove contenute nella *Galeria*: Ciampoli a qualche anno di distanza riprende i medesimi temi e

³⁰ Una puntuale tassonomia del riuso mariniano della sacra scrittura in M. CORRADINI, *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012, 71-106.

³¹ Per i testi dalla *Galeria* si veda l'edizione G.B. MARINO, *La galeria*, a cura di M. Pieri, Padova, Liviana, 1979. Si ricordi che la *Galeria* venne pubblicata nel 1619-1620, nonostante la composizione debba risalire probabilmente ad anni precedenti. Cfr. E. RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, 179-189.

³² Cfr. E. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Roma, Antenore, 2005, 125 e 161 (ove il componimento appare alla posizione n. 14 dell'elenco nella *Lettera Claretti*). Si veda M. MENGhini, *La Villa Aldobrandini. Canzone inedita di Giambattista Marino, «Il Propugnatore»*, I (1888), 433-45, ove si trascrive lo scritto dal ms. BAV, Barb. Lat. 4039. Il testo della canzonetta appare ripreso in maniera significativa in una canzone della *Galeria* (inc. *Tu, ch'al real soggiorno*, ai vv. 85-102 e 109-126) e il medesimo soggetto si ritrova anche in un sonetto di *Lira* III (inc. *Già de le some sue celesti e belle*).

soggetti, attivando i motivi del confronto e, potremmo dire, dello scontro poetico con chi aveva opportunamente sfruttato la meraviglia suscitata dagli spettacoli di gusto barocco delle fontane per dimostrare la propria perizia poetica o, come nei madrigali, per giocare con i concetti di verità e inganno. In questo dialogo a distanza con il campione moderno del sincretismo (e una distanza non eccessiva se ricordiamo che la stesura della *Poetica sacra* prende avvio alla metà degli anni '20) Ciampoli cerca invece di sfruttare l'esempio delle arti figurative per opporre al modello mariniano un'altra definizione dell'esercizio poetico.³³ Un'ultima suggestione non può che venire dall'inevitabile confronto con l'opera più recente di Marino, il poema *Adone*, pubblicata invece nella stessa decade, nel 1623: la ripresa del motivo della fontana si trova in un canto ad alto valore poetico come il IX, *la Fontana d'Apollò*.³⁴ Alcune delle tessere delle ottave di *Adone*, in cui centrale è la descrizione della fontana con motivo focale il Parnaso e le Muse, ricorrono identiche nella poesia di Ciampoli:

MARINO, *Adone*

95

Di terreno scultor scarpelli industri
 formar non saprien mai sì bella fonte;
 e ben fece molt'anni e molti lustri
 ai tre giganti etnei sudar la fronte.
 Nove di marmo fin figure illustri
 cerchiano un sasso e 'l sasso assembla un monte.
 E quel monte ha due cime e 'n su le cime
 alato corridor la zampa imprime.

100

Sta sotto l'ombra de la cava pietra,
 che sottogiace al volator Pegaso,
 il bel signor de la cornuta cetra,
 il gran rettor di Pindo e di Parnaso.
 In testa il lauro, al fianco ha la faretra
 e versa l'acqua in più capace vaso.
 L'acqua, che d'alto vien lucida e tersa,
 per l'armonico plettro in giù riversa.

Il commento di Pozzi segnala la frequente diffusione di tali motivi scultorei nell'ornamentazione dei giardini nel Seicento, tanto che essi potrebbero richiamare la fontana dell'Ovato a Tivoli, Villa d'Este o la fontana della Bagnaia, ma andrebbe verificata la possibilità che Marino avesse in mente proprio la fontana di Villa Aldobrandini a Frascati.³⁵ Nel canto IX dell'*Adone*, dopo la descrizione della fontana, Marino aveva definito il campo della poesia italiana entro i limiti del tema amoroso: nella *Poetica sacra*, proprio offrendo la descrizione di fontane care anche a Marino, Ciampoli

³³ Interessante anche l'appunto secondo cui «Marino pensava di difendere il poema con un parallelo tra poesia e pittura che si rimpiange di non potere leggere» (RUSSO, *Marino...*, 296, che altrove allude anche ad una disputa tra pittura e scultura, cfr. RUSSO, *Studi su Tasso e Marino...*, 122).

³⁴ Su questo canto, oltre al commento al testo offerto dalle edizioni di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976 e E. Russo, Milano, BUR-Rizzoli, 2013, si vedano G. BALDASSARRI, *Il Marino, ovvero la Poesia*, in *Lectura Marini*, a cura di F. Guardiani, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, 139-153 e A. MARTINI, *L'encomio del poeta nel IX canto dell'Adone: Marino sulla tracce di Ovidio*, «Filologia e Critica», II/III (2010), 250-266, pubblicato anche in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, 237-255.

³⁵ Rinvii a fontane anche in *Adone* III 162-175 (le 4 fontane) e VI 50-78 (elogio dei pittori). La medesima ipotesi è segnalata da M. ARNAUDO, *Le architetture dell'allegoria*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII (2010), 616, 560-68: 562.

pronuncia invece la più risoluta formulazione del decreto di opposizione al sincretismo e l'auspicio di un ritorno alla poesia sacra:

Poetica sacra I, 3 vv. 162-64
Su 'l celebrato monte,
dove il finto Mosè produce il fonte
il Pegaseo non v'apra l'ali a canto.

Ancora una volta il riferimento alle arti figurative è strettamente funzionale alla tesi del Ciampoli, contrario alla fusione di argomenti sacri e profani e pronto ad opporre un deciso rifiuto alla dominante poesia amorosa: il *topos* delle arti sorelle, ripreso e piegato agli scopi dello scontro indiretto con Marino e la sua poetica inclusiva, pronta a intrecciare temi e argomenti di varia origine, viene impiegato per introdurre i casi esemplari della decorazione scultorea romana, scelti consapevolmente tra quelli ammirati dallo stesso rivale napoletano, a confermare lo scopo militante dell'impegno critico del gruppo barberiniano, risoluto nel proporre una via alternativa alla poetica dominante.